

**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**  
*Escuela de Post Grado*  
**Faculta de Letras y Ciencias Humanas**  
Unidad de Post Grado  
Doctorado en Literatura Peruana y Latinoamericana

## *Etnopoética quechua*

# *Textos y tradición oral quechua*

Tesis presentada por el magíster  
**Rufino Gonzalo Espino Relucé**  
para optar el grado  
Doctor en Literatura Peruana y Latinoamericana,

Asesor: Dr. **Marco Martos Carrera**

Ciudad Universitaria, diciembre 2007.

Para ti Dalia, para ti Nati.

## Agradecimientos

Mi agradecimiento a Dante Gonzalez, Lidia Coca, Julián Loja y Pablo Landeo, amigos y colegas, hablantes quechuas, con quienes he comentado mis inquietudes sobre el quechua de esta tesis. A Manuel Valladares y Jacobo Alva, quienes me sugirieron diversas observaciones, y, en fructífera discusión, fui resolviendo varias interrogantes y recogiendo aportes para esta tesis. Mi gratitud a Hildebrando Pérez que me invitó a seguir esta ruta y al poeta y maestro Marco Martos, que asumió la asesoría de mi tesis.

Por cierto, debo hacer explícito mi agradecimiento a dos instituciones: a la Biblioteca Nacional y Biblioteca Central Pedro Zulen de San Marcos, en especial, a todos los trabajadores, por haber posibilitado la consulta a esa enorme riqueza bibliográfica que posea nuestra casa de estudios.

De hecho, esta tesis se hizo con los apoyos recibidos a través del Instituto de Investigaciones Humanísticas (I.I.H.) de la Facultad de Letras y a los varios auspicios que el Consejo Superior de Investigaciones (CSI) otorgó a mis estudios que los vinculé a mi tesis doctoral.

No puedo dejar de expresar mi reconocimiento y gratitud a don Francisco Espino y a doña Natividad Relucé, mis padres y a Victoria Espino, mi hermana, que en varios momentos hicieron posible el sosiego para el trabajo académico.

Mi gratitud, también, a la extensa lista de amigos y amigas que leyeron parte de la tesis o me permitieron el acceso al material bibliográfico que ha sido trabajado en esta tesis.

A Flor Vegas y a mis hijas que me ayudaron de diversas maneras, especialmente, con su tolerancia a mi intransigente refugio (mi gabinete, mi huaca y por cierto a ese irresistible país que es San Marcos).

# Tabla de contenidos

Dedicatoria  
Agradecimiento  
Introducción  
Índice de contenidos

## **Primera parte: POÉTICAS ANDINAS**

### Capítulo 1

#### **LOS HIJOS DEL SOL, DEL WAYQI AL INDIO**

(La guerra civilizatoria contra el indio)

1. LA INVENCION DE LA INCLUSION
2. REVOLUCIONARIOS CRIOLLOS/WAWQI INDIO
3. WAWQIKUNATA WAQASKANCHIS (SUFRIMIENTOS DE NUESTROS HERMANOS INDIOS)
4. CRÍTICA A LA GUERRA CIVILIZADORA
5. DEL WAWQI AL INDIO (LA COMUNIDAD DEL LENGUA)

### Capítulo 2

#### **IMAGINARIO ANDINO Y HÉROES CULTURALES**

(Entre la originalidad y la dependencia)

1. DE ATAHUALPA HUAÑUI A LA VICTORIA DE JUNÍN
  - 1.1. *Atahualpa huañui*
  - 1.2. José Joaquín de Olmedo
2. ENTRE EL APU OLLANTA Y LOS YARAVÍES DE MELGAR
  - 2.1 *Apu Ollanta*
  - 2.2. Mariano Melgar
    - 2.2.1. Del héroe cultural
3. JUAN WALLPARIMACHI MAYTA
4. HÉROES Y DISCURSOS

Capítulo 3

**MANCHAY PUYTU, MEMORIA NECESARIA**

(Vigencia de una tradición oral)

1. ETNOGRAFÍA DEL *MANCHAY PUYTU*

1.1. Cuzco y Cochabamba: la viva voz

1. 2. Max Uhle: entre runakuna y criollos

1.2.1. *Siskuchamanta*, relato runa

1.2.2. La tradición del solar

2. *MANCHAY PUYTU*, HISTORIA DE UN TAKI

2.1. Primer registro: Villarán – Gorriti

2. 2. Middendorf y el *Manchay puytu*

2. 3. La trama oral del *Manchay puytu* de Vargas-Lara

3. TRANS- E INTERTEXTO

Capítulo 4

**TRAMA DE LAS POÉTICAS INDÍGENAS**

1. ¿ESCRITURA?

2. IMÁGENES DE LA TEXTUALIDAD QUECHUA

2.1. *Manuscrito Quechua de Huarochirí*

3. POÉTICAS QUECHUAS: GARCILASO, GUAMÁN POMA Y ANCHORENA

3.1. Imaginando la poesía quechua

**Segunda parte:**

**TARMAP PACHA HUARAY:**

**HACIA UNA ETNOPOÉTICA QUECHUA**

Capítulo 5

**TARMAP PACHA HUARAY:**

**ENTRE LA EXCLUSIÓN Y LA PROFANACIÓN**

1. ADOLFO VIENRICH (1867-1908):

PRÁCTICA SOCIAL E INDIGENISMO

2. *TARMAP PACHA HUARAY*: ITINERARIO DE LA EXCLUSIÓN Y LA PROFANACIÓN

2.1. Una inteligente sublevación

2.2. *Tarmap Pacha Huaray* (1905)

2.3. Exclusión andina

2.4. ¿Profanación desde el quechua?

3. ADOLFO VIENRICH: EL RASTRO DE LA POESÍA QUECHUA

3.1. *Icma*: Primera aproximación poética

3.2. Una aproximación etnopoética

4. CALA PENÚLTIMA

## Capítulo 6

### **MEMORIA DE LOS DIOSES EN *LAPIA HUAUKI***

(El wakcha y los dioses tutelares andinos)

1. EL WAKCHA (SER/ PARECER).
2. *KAMAQ* (APUS-HUACAS-HUAMANIS-JIRKAS)
3. RELATOS DEL *WAKCHA* EN VIENRICH
4. UNA APROXIMACIÓN MORFOLÓGICA
5. ETNOPOÉTICA DEL RELATO *LAPIA HUAUKI*
  - 5.1. Tejido oral, el reportativo –*shi* en *Lapia Huauki*
  - 5.2. Watykuri y Lapyawawqi

## Capítulo 7

### **EL UNIVERSO NARRATIVO DEL ZORRO**

(Continuidad y memoria de los relatos orales)

1. MEMORIA DE LOS RELATOS.
2. ZORRO: NARRATIVAS ANDINAS
3. DIVINIDADES SANCIONADAS: ALIANZAS IMPOSIBLES
  3. 1. Un tiempo del zorro
  3. 2. Aliados y enemigos: Cóndor y Loro
4. RUNAKUNA/ ESPAÑAS
  4. 1. El zorro en la narrativa oral andina
5. ¿EL ZORRO EN LA RECOPIACIÓN DE ADOLFO VIENRICH?
6. PRAGMÁTICA DE LA FICCIÓN
  - 6.1. Nivel superficial
  - 6.2. El texto
  - 6.3. Nivel profundo
    - 6.3.1. Reciprocidad y mediación
    - 6.3.2. Un espacio de burla
    - 6.3.3. Dualidad espacial
    - 6.3.4. ¿Antihéroe el zorro?
7. DIMENSIÓN TEMPORAL: ESTRATEGIA DEL RELATO ORAL
  - 7.1. Tiempo narrativo en *Atuc*, *cundur* y *kilishwan*
8. JUEGOS DE RECIPROCIDAD: ZORRO –CÓNDOR

## **CONCLUSIONES**

## **BIBLIOGRAFÍA**

## **APÉNDICES**

1. Relato 8: *Lapia huauki* (Imanuiplash tarush yurimusha) / El hermano codicioso
2. Relato 9: *Atoc*, *cuntur*, *quilishhuan* (Nunatugogba huanuynin) / El zorro, el cóndor y el cernícalo
3. Textos incluidos y fotografías

## Introducción

La primavera de 1976 amaneció con un brillo singular, en especial para los entonces estudiantes del primer ciclo de Literatura. Fue un encuentro germinal. Y lo era porque todos los maestros de la ya mítica Facultad de Letras invitaban a que los siguiéramos en cada una de sus sesiones, pues cada una de éstas se habían convertido en un espacio para la realización de lecturas y la búsqueda bibliográfica, para el ingenio, la creación crítica y la serenidad para la recepción de los nuevos enfoques teóricos y la hermenéutica. Una mañana, el maestro Jorge Puccinelli leyó una recensión de inicios del siglo XX, se trataba de un texto de Max Uhle que hablaba de un libro sin igual *Tarmap Pacha Huaray* (1906: 393-394); yo seguí la lectura con el entusiasmo de quiénes aspirábamos a ser críticos literarios, aunque no tuve preocupación por anotar la recensión de Uhle; pero marcó lo que sería el destino de mi palabra.<sup>1</sup> Desde entonces, trabajo temas relacionados con literaturas populares, las formas indígenas y étnicas, con aquello que calza en las contraliteraturas,<sup>2</sup> mejor aún, con literaturas antisistemas. En

---

<sup>1</sup> La metáfora pertenece a Miguel León-Portilla, *El destino de la palabra* (1996).

<sup>2</sup> Esta categoría fue introducida por Bernal Mouralis, *Las Contraliteraturas* (1975/1978).

la última década del siglo XX, e inicios de este siglo, mis indagaciones se centraron en la literatura quechua y recuperé aquel texto ya casi olvidado de Adolfo Vienrich.

## 1

Las literaturas producidas en nuestros países andinos hace buen tiempo que han sido puestas en cuestión aunque sin la radicalidad esperada. Resulta sintomático que en las historias críticas publicadas en Bolivia y Ecuador no se ponga atención a la literatura quechua. No aparecen *Atahualpa Huañui*, ni los cantares quichuas recogidos por Juan León Mera ni la poesía quichua de Luis Cordero. Tampoco los versos quechua del héroe cultural Juan Wallparimachi Mayta. Más aún, la ausencia de la arraigada tradición oral de nuestros países. Me estoy refiriendo a la *Historia de las literaturas del Ecuador* (2001-2) que han coordinado Juan Valdano y Ernesto Albán e *Historia Crítica de la Literatura en Bolivia* (2002), coordinadas por Blanca Wiethüchter y Ana María Paz Soldán. Lo que se ha producido son estudios focalizados, aunque desde la perspectiva de las equivalencias garcilacianas.

Son aún escasos los estudios etnopoéticos, sobre todo en el ámbito andino.<sup>3</sup> Nuestra lectura sobre este proceso no hace otra cosa, sino dar cuenta de la complejidad de la trama textual del discurso. Esta complejidad acaso se explica por la pereza mental o la moda, como ayer ocurría con el evolucionismo crítico que daba cuenta del hecho sin interpretar la dinámica en que se instala cada texto. Y digo radicalidad, pues no siempre se ha ocupado de todos los sistemas literarios –prejuicio positivista que ve a la literatura Latinoamericana como un sistema único y sin contradicciones- que llegan a conformar ese archipiélago aparente con que suele verse a la literatura producida en el Perú, Ecuador y Bolivia o, asistimos a un esquema entusiasta donde, casi siempre, se pierde lo que hay tras cada representación, por un laxo pluralismo que se excusa de mirar las disensiones tras esas producciones textuales. Estos intentos no son nuevos en la historia de las letras andinas. Proyectos tempranos tanto críticos como creativos, aparecen desde la ruptura con la colonia y la organización independiente de nuestros países e intentaron aproximarse a una literatura que comprende obviamente varios sistemas<sup>4</sup> aunque lo visible sigue siendo alusiones canónicas con aires locales como ocurre con los intentos del incaísmo (práctica que en los inicios de la república, ensaya

---

<sup>3</sup> En realidad se trata de las fuentes de la etnopoética en el caso de Juan Carlos Godenzzi, remite su compilación *Tradición Oral Andina y Amazónica* (1999) y los acercamientos recientes que publiqué en *Tradición Oral, culturas peruanas* (2003) Bruce Mannheim ha publicado “Paralelismo quechua, sentidos de la palabra y análisis cultural” (2003/1987); Jan Szeniński, *Wira Qucha y su obra* (1997) y Martín Lienhard, "Arte verbal quechua e historiografía literaria en el Perú" (1988), han advertido la importancia del “entorno”, la estructura cultural, los rastros diferenciales desde el idioma quechua y la organicidad de los textos poéticos quechuas. Sobre etnopoética, en general, ver los trabajos de Dell H. Hymes (1974), Joel Shezer y Urban (1986) y Shezer con Anthony Woodbury (1987), los de Gordon Brotherston (1998) y Miguel León-Portilla (1996).

<sup>4</sup> Pienso en los prospectos y realizaciones de José Manuel Valdés y Palacios, *Bosquejo sobre el estado político y literario del Perú en sus tres grandes épocas* (1844), José María de Córdoba y Urrutia, *Las tres épocas del Perú* (1844), *Antigüedades Peruanas*, de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi (1851) y todo el debate latinoamericano contemporáneo que pasa por Ángel Rama (transculturización) hasta Néstor García Canclini (culturas populares/ hibridación), y con relación a los discursos postcoloniales y los *culture studies*.

una escritura en el espacio letrado y que remite a la historia previa a la conquista: una literatura que funge de original y nuestra). Lo es también la promesa de comunicarnos en la lengua de los indios, que se puede examinar en las proclamas de la independencia y más tarde, en los trabajos de Mariano de Rivero y Ustáriz y J. D. Tschudi (1851) o Juan León Mera (1864).

## 2

De allí la pertinencia de una comprensión radical de los procesos de constitución de los discursos literarios en el área andina, explicación que sin duda será posible si apelamos a discursos que en nuestro medio han ido señalando su eficacia y riqueza.<sup>5</sup> La alusión a esta radicalidad se traduce en la capacidad de plantear un corpus literario divergente del ilustrado y al mismo tiempo proponer que tales textos son producidos en condiciones diferentes a la ciudad letrada y realizada por un sujeto distinto al circuito canónico. Por lo que esta tesis doctoral tiene como referente nociones y categorías que se aproximan a esa compleja y diversa realidad en que se producen nuestras literaturas y hace una lectura explícita de las mediaciones y los sistemas de poder que permiten que una de ellas se visibilice en el campo y otra en la ciudad, y al mismo tiempo examina cómo estos sistemas se atienen a puentes de intermediación que hacen posible la movilidad de la literatura ilustrada en la *choza* y cómo llega la literatura quechua al *solar* o viceversa.

---

<sup>5</sup> Como las propuestas de Antonio Cornejo Polar "totalidad contradictoria" y su versión sobre el problema de los sistemas literarios.

*Etnopoética quechua* se ubica en el debate actual sobre el sentido de las prácticas discursivas, ese contexto, esta tesis pretende, desde la noción del conflicto, dar cuenta de las prácticas discursivas quechuas en los andes del siglo XIX e inicios del XX; por eso pone en cuestión el listado que el canon divulga como lo representativo en nuestros países e interroga si este catálogo representa los diversos segmentos sociales de los países andinos.<sup>6</sup> Lo cierto es que nuestro planteamiento invoca un conjunto de nociones y categorías tales como literatura ilustrada/ literatura vernácula; escritura/ oralidad; sistema literario/ sub- (~ contra -) sistema literario; lengua dominante/ lengua(s) subordinada(s); choza ~ pueblo andino/ solar ~ ciudad y al mismo tiempo canon/ no-canon. Y simultáneamente, estas producciones textuales, proponemos leerlas desde su cosmovisión andina quechua. De allí la importancia de establecer las poéticas implícitas en su condición de textos diferentes y de procedencia andina; es decir, resulta insuficiente indagar exclusivamente el tejido de significaciones si estas no están acompañadas de un análisis de las formas que instalan dicho tejido textual (Szeniński, 1997, Manheim 2003 [1987], Montoya 1987; Romero 2004). Estas a su vez inspiran la discusión sobre sistemas literarios andinos diversos y su condición de conflicto, por lo que puede entenderse la coexistencia en condiciones desiguales de literaturas de diversas marcas que, incluso se proponen como nuevos espacios de la realización de lo literario. Sobre estas condiciones de desigualdad, en tanto emergencia, se ha ido – se está y estará- estructurando el espacio literario de voces colectivas, orales y populares,

---

<sup>6</sup> ¿Cómo se fue conformando ese listado que opera como la hegemonía discursiva que se difunde desde los manuales y los libros de textos, es decir, los libros para escolares?, amén de la reiteración del catálogo que las escasas editoriales locales promueven y que la Academia las incluye en su listado de cursos que “debe” dictar. David William Foster, se interroga “En torno a los géneros culturales” si “las manifestaciones que solemos llamar folklóricas, cuyos textos, tanto escritos como orales recopilados por escrito, son formas que han dejado de tener absolutamente ninguna pertinencia en el estudio académico de la literatura latinoamericana.” (*Arrabal* N° 4, 2002, p. 16).

que ofertan –ofertaron y ofertarán- la capacidad creadora de un segmento de nuestra sociedad descalificado por la ciudad letrada (indígena, campesino) y que, a la vez, sugiere otras dimensiones del problema.

### 3

Bajo el entendido de que la constitución del corpus literario no es un acto ingenuo sino un conjunto de definiciones valóricas que socialmente están operando como comprensión de las "bellas letras", habrá que hacer explícito cuáles son esos textos que la literatura ilustrada en los Andes ha obviado o disminuido su importancia precisamente por no encontrar un referente sólido para la elaboración de una tradición textual, estas opciones, a su vez, representan hasta hoy dos maneras de percibir el mundo de las literaturas populares y nacionales. De un lado el *exotismo* y de otro, una suerte de *pluralismo* temprano –y tramposo- según el cual las voces llegan al *solar* solo si éstas se traducen a la lengua franca y la otra, más bien opera como una mirada vergonzante ante la "imposibilidad" de reconocer que otros sectores sociales del país pueden producir objetos textuales artísticos, o, dicho de otro modo, una manera de descalificación para la realización literaria en el caso de los indígenas, y que, en el espacio de la literatura ilustrada se percibe como la evidente existencia del otro que turba la cuenta textual. Lo que llevó a una operación que suponía, por el contrario, hallar una analogía con el mundo ilustrado, esto se consumó, para fines del siglo XIX y comienzos del XX, en la transformación metafórica del *indio* en *inca*, vale decir, se mira el pasado glorioso que anima la definición de una literatura local. Esta suerte de homología en términos

prácticos está representando dos campos en permanente tensión: de un lado, desde los textos quechuas-orales la tentativa colectiva de una lengua hablada y de uso mayoritario, cuyo auditorio es cautivado por los ejecutores de esa historia con un posible lector virtual o escriturario, si ésta se fija en la letra o simplemente se deja escuchar; y, de otro, la escritura en español que se manifiesta como soporte e intercede ante el lector culto-ilustrado, minoritario, aunque de hecho, desde la tentativa americanista. Las muestras contemporáneas se pueden advertir en importantes publicaciones en los andes, me refiero *Urkukunapa yawarnin/ La sangre de los cerros* (1987) de los hermanos Montoya; la reedición de *Literatura quechua* (2003) de Edmundo Bendezú Aibar; *Jirkas quechuas* (2003) de Víctor Domínguez Condezzo y la aparición de *Puerta de la Alegría* de Marco Yauri Montero (2006); del quichua del norte nos llega *Canciones indígenas de los andes ecuatorianos/ El ayllu y el ciclo agrícola* (1996) de los alumnos del Programa de Lingüística Andina y Educación Bilingüe de la Universidad de Cuenca; en el altiplano boliviano aparecieron *Caracterización de la literatura oral boliviana* (1993) de Lucy Jemio Gonzales y *Río de vellón, río de canto/ Cantar de los animales, una poética de la creación* (1998) de Denise Y. Arnold y Juan de Dios Yapita; y, del norte de Argentina, *Continuidad de la memoria / Relatos orales de Jujuy* (1995) de Herminia Terrón de Bellono y *Sisa pallana/ Antología de textos quichuas santiagueños*, de Atila Karlovich y Mario C. Tebes (2006)

A esto hay que agregar los procesos de tránsito que tienen lugar entre la realización propia de los sistemas literarios nacionales, llámense estos quechua, aymará o amazónicos. De raíces étnicas, cuya procedencia inicial evoca el campo de la oralidad y pone en discusión las implicancias de la escritura en el registro de este tipo de

discursos cuya fuente es el habla y no la linealidad de la letra. De manera que este es un problema complejo que tomamos en cuenta para toda Latinoamérica pues existe una larga y temprana trayectoria escritural, cuya clausura coincide exactamente con la idea de destrucción de idolatrías, las formas más terribles, de destrucción de la cultura. Situación que converge con el manejo de una escritura que duda ante la notación y segundo, si estas formas trasvasan la memoria indígena al escribir en el alfabeto latino pues se trata de un ejercicio formal propio del sistema occidental, culto (de una semiótica del glifo, de una semiótica del quipu, a la escritura). En esta perspectiva, reflexiones sobre cuáles fueron esas fuentes de diferenciación y cómo se va produciendo una tradición literaria quechua (escrita, oral) resultan sino urgentes, necesarias.<sup>7</sup>

#### 4

Las categorías esbozadas y aplicadas en mi tesis de magíster *Adolfo Vienrich. La otra literatura peruana* (1996) las pretendo reiterar en su sabia complejidad y se complementan con las que desarrollé en mi tesis para la Escuela Andina de Postgrado – FLACSO sobre etnopoética: *Prácticas de habla en dos relatos quechuas de Tarmapap Pachahuarainin* (2002/2006). La relación entre *solar* y *choza* me parecen insuficientes para imaginar las complejas relaciones que fueron desarrollando los *segmentos quechuas* con relación a la continuidad de palabra oral y al cierre de esa memoria

---

<sup>7</sup> Gordon Brotherston (1998) Miguel León-Portilla (1996), plantea una revisión sobre el problema de la relación escritura oralidad para la literatura amerindia y Juan Carlos Gondenzi (1984,1999), advierte los movimiento o transacciones que se observan en cualquier relato oral. En relación al tema, he señalado la memoria sobre la escritura en mi tesis de maestría y a la vez, he trabajado las transacciones que se operan en la condición de relato colectivo (Espino 1996, 1998 y 2002).

inimaginable por la fijación de la escritura. Lo que lleva a aproximarnos a otras modalidades que nos permitan indagar las relaciones virtuales y reales que se instalan en un texto quechua y su relación con el canon local. De allí que la polaridad de las categorías *solar/choza* no me permiten advertir complejidades como *pueblos andinos* y *choza* con relación a la configuración de la *aldea letrada quechua*, esa suerte de tránsito y retorno entre oralidad y escritura quechua y la compleja y limitada relación que se advierte metafóricamente en *Aves sin nido* (1889) cuando la novelista esboza en su relato dos referentes urbanos: Killac y Lima. La riqueza de nuestras categorías iniciales *solar/ choza* sigue vigente toda vez que la oposición primaria *criollo/ indio* continúa en tanto que estas configuraciones no sólo son sociales y étnicas, sino básicamente históricas. En realidad, lo que estoy postulando es una estrategia que permita visibilidad al discurso quechua y a las relaciones que hay en escenario del solar como forma canónica, pero vinculadas -solidariamente (o no)- incluso a la choza, a los indios.

## 5

Esta situación, desde luego, se asocia a las diversas maneras y momentos en que se imagina la nación en los Andes, ejemplarizada en la década del 80 del siglo XIX en que se produce un cuestionamiento de cierto sector de la comunidad letrada luego de la destrucción total de la "nación peruana" y las revueltas indígenas en Bolivia y Ecuador al interrogarse sobre qué bases se han de construir estas naciones y cómo imaginarlas. Esta forma de construcción imaginaria sobre la nación andina va ser un proceso de elaboración permanente desde esa época, en que la literatura, en tanto concepto se la asocia a la noción de literatura nacional y se preguntan: ¿cuál es el texto símbolo que

habla de la nación peruana al igual que en otras naciones? Este texto símbolo lo hallan en *Apu Ollanta* (cf. Larraburre 1886, Vienrich 1905, Espino 1999, García Bedoya 2000) y una revitalización de la producción de la literatura quechua. Es evidente que los supuestos que presiden esta investigación recogen las viejas tesis marxista que aluden al impacto de las condiciones sociales en la producción del texto y a la construcción de hegemonías en el sentido que Engels aclaraba a sus contrincantes<sup>8</sup>. Dicho de otro modo, una situación peculiar y de extrema crisis como la que vive Ecuador, Perú y Bolivia de los 80 del siglo XIX no se entiende si no se toma en cuenta a los diversos actores sociales y la emergencia de uno de ellos -y por cierto, a la conciencia que sobre éste se tiene- me refiero al *indio*; que, en la literatura ilustrada se incorpora a través del primer indigenismo como la posibilidad de encontrar un espacio que pugna por expresarse socialmente y cuya representación discursiva finalmente la realiza Adolfo Vienrich en 1904 si nos atenemos a la publicación *Aurora-Pacha Huarai* en Tarma o a 1905 si tomamos como referencia la publicación de la edición príncipe de *Tarmap Pacha Huaray*.

Corresponde anotar el estado actual de los estudios sobre la aldea letrada quechua, la obra quechua de Adolfo Vienrich. Las elaboraciones críticas vienen aceptando desde la década de los 70 del siglo XX, la incorporación de un discurso plural según la cual se admite la existencia de otros sistemas literarios; sin embargo, inmediatamente enunciados estos son abandonados en lo que concierne a su estudio y se continúa optando por el estudio de la literatura canónica. Se ha llegado a una concepción complaciente y engañosa de las "literaturas peruanas", "literatura boliviana" o

---

<sup>8</sup> Carta de Federico Engels a Joseph Bloch, 21 de setiembre 1890 (Marx-Engels 1968: 72).

“literatura ecuatoriana”, pues, estas literaturas continúan la ruta de lo fragmentario y de los sesgos de una mirada que no quiere suministrar versiones de las problemáticas y tensiones que suponen el reconocimiento de los otros sistemas. Nuestra opción quiere insistir en el trabajo crítico sobre estos núcleos problemáticos que se observan en los sistemas vigentes, sobre estas orillas de las prácticas discursivas de la literatura andina planteamos una preocupación epistemológica para contribuir a la elaboración de un *episteme* que explique estas literaturas en los contextos de las prácticas sociales. En estricto, se trata de una indagación sobre el otro sistema de la literatura, aquello que el maestro Francisco Carrillo llamó siempre “la literatura peruana”, que bien sería ecuatoriana o boliviana.<sup>9</sup> Sistema, entonces, en tanto muestrario del comportamiento de nuestra sociedad y las sutiles representaciones que oculta o es grosera presentación lo que está ocurriendo en un escenario altamente jerarquizado y sumamente desigual; que no solo excluye, sino silencia las otras posibilidades de expresión, la de otros sectores nacionales. Perspectiva que ubica a mi tesis en una opción que suministra exploraciones que explican adecuadamente una textualidad disímil como la que nos proponemos trabajar. Esto supone una operación dialéctica según la cuál se hace necesario indagar qué ocurre con la producción textual en el espacio andino y cuáles son esos textos que están modulando lo que aquí llamaré ya *aldea letrada quechua*, y de otro lado, explicar todos los procesos que están precediendo o están surtiendo de los propios textos quechuas recopilados y que dan cuenta de la naturaleza discursiva, la *etnopoética quechua*.

---

<sup>9</sup> “La literatura peruana es la que ha sido expresada por todo el pueblo peruano, en forma oral o escrita. Esta literatura expresa anhelos, temores, tristezas; la imaginación, la interpretación de los fenómenos y de la historia; las burlas, las quejas y la crítica; en fin todo aquello que es inventar, describir o interpretar al mundo que rodea al hombre.” (Carrillo 1986: 31)

La literatura andina ha pasado por distintos momentos de elaboración: podemos imaginar un momento en que básicamente estaba asociada al habla y la memoria, de reconstrucción imposible, sus referentes son los registros que hacen los cronistas y los extirpadores de idolatrías. Otro, en que se produce una disfonía entre habla, memoria y fijación, textualidad que nos remite a los discursos incorporados por cronistas, autos contra idolatrías y a la escritura en lenguas indígenas tanto confesional como laica. Así, pasado el tiempo, aparecen los letrados quechuas (indios ladinos, curas, criollos; mestizos e indígenas), período que se ve interpelado por el momento político, la revolución de Tupac Amaru II, la rebelión de Tupac Katari y la proclamación de la Independencia por las nacientes naciones andinas. Le sucede un nuevo momento que acusa la presencia de un indio que se evoca discretamente en la literatura ilustrada (*La quena*, *El padre Horán*, *Cumandá*, *Juan de la Rosa* o *Aves sin nido*) y en la que circula un importante grupo de canciones quechuas y un universo vasto de relatos, amén de la escritura que se sitúa en la difusión teatro quechua y abarca todo el siglo XIX; este devenir se autoimagina como estatus y corpus. Y por último, un tipo de textualidad, donde la escritura es práctica entre indígenas y mestizos que accedieron a la letra; sus modelos de circulación cambian radicalmente. La memoria y habla persisten, y se combinan con los modelos modernos (influencia de la guerra civilizadora e imposición de los derechos de autor) y el impreso como modelo de difusión. Pienso, en los *Cantares del Pueblo Ecuatoriano* (1892) que Juan León Mera compila y difunde en España, como imagen de la nación ecuatoriana en el marco de los cuatrocientos años de invasión a las tierras americanas o el trabajo de recopilación de Erns W. Middendorf,

*Dramatische und Lyrische* (1891). Y la asociación de esto último, con el mercado de la ciudad letrada.

## 6

El período que exploraré en *Etnopoética quechua* tiene que ver con la formación de las naciones andinas en todo el siglo XIX, que coincide con los avatares políticos de la nación. A la nación decimonónica no le resulta fácil imaginarse como una “sola” familia; se dirigen a todos pero “todos” debe entenderse como los criollos y mestizos. La realidad es otra, está marcada por la presencia no sólo de clases sociales, sino de una amplia presencia étnica, una de las cuales constituye la mayoría nacional. Una nación desde la perspectiva del surgimiento de ésta en América, no sólo tenía que pugnar por su autonomía, lo tenía que hacer respecto a su cultura como una memoria cultural compartida, ideas que, los ciudadanos más o menos hacían suya, y en esta materia, la literatura, representaba el genio en la nación. Así, comienza a producirse un desplazamiento del héroe civil y cultural anclado en un espacio extremadamente local, para convertirse en un asunto nacional. Esto se produce a partir de la coincidencia creada entre el mártir y héroe civil reconocido por los patricios y la necesidad de hacerse de un héroe cultural nacional. El proceso paralelo de creación de ese icono nacional está referido a las representaciones como *La Muerte de Inca*, el cancionero quechua y al *Apu Ollanta*, que para la ciudad letrada estaba signada por el hecho de los compromisos de estos discursos con los indios y con su fijación en la escritura quechua. Si bien el drama *Ollanta* daba indicios de un modelo diferente de gobierno (gobernar con los rebeldes, el símbolo será el perdón) y calzaba con el nacionalismo

decimonónico, esta pieza teatral evocaba una metáfora que entraba en franca crisis al constatarse que era un esfuerzo de segmentos subalternos. Es decir, el nuevo icono no podía ser un texto que representara al indio~inca; ni que evoque la memoria del inca, ni que esté asociado a la rebelión contra la autoridad; ni menos que esté escrito en quechua, por eso estos iconos fracasan. Entonces, ¿qué opción se comienza a imaginar la comunidad letrada?

## 7

Hay, sin embargo, otro escenario desde donde podemos observar este proceso de elaboración de los imaginarios nacionales, me refiero a la constitución de *héroes culturales* como portadores de la identidad y la apropiación de estos como iconos de las naciones decimonónicas. La idea de *héroe* remite a la propuesta de Thomas Carlyle (1840), él elabora el concepto moderno de héroe como elemento que cataliza y representa un momento histórico. En los países andinos aparecen héroes vinculados al habla, estos se convierten en leyendas y sus escrituras trasvasan el papel escrito para trajinar entre los pueblos y villorrios de los andes centrales, especialmente del sur del Perú y Bolivia, este será el caso de Mariano Melgar y Juan Wallparimachi Mayta. Lo mismo ocurre con un texto de origen indígena que es llevado a la letra por Juana Manuela Gorriti, me refiero a *Manchay Puytu* que como historia se difunde de boca en boca en diversos pueblos de los Andes y que pertenece a la memoria contemporánea tanto en su cancionero como a su fabulario, pero tal vez lo más interesante sea lo que revela para la nación andina, los textos quechuas circulan en el solar solo si se trasvasan

a la lengua oficial administrada como única, en este caso, al castellano, amén de las maneras como se fueron apropiando del relato originario por los bordes de la ciudad letrada. Ese conjunto de textos que se produce en el siglo XIX y que constituye la aldea letrada quechua (Espino 1999, 2001) que está íntimamente vinculada a prácticas originarias, es decir, a cómo los indígenas manifestaban sus alegrías, sus satisfacciones, sus sueños, sus frustraciones, sus tristezas, sus formas de relacionarse entre ellos y los otros, su entorno natural y, por cierto, con sus dioses. Formas discursivas entonces, asociadas a su cosmovisión que desde la palabra y la letra dejan expresarse. De manera que esta tesis ingresa a los intersticios de los rastros discursivos para advertir cómo se formaliza tanto en textos singulares que identificamos como literarios. *Etnopoética Quechua* realiza el examen de estos textos poéticos y los de relatos que Adolfo Vienrich testimonia en *Tarmay Pacha Huaray* (1905).

## 8

Esta tesis al proponerse aportar a la comprensión de los sistemas literarios andinos, visibiliza la problemática de la literatura andina y pone de relieve el aporte y emergencia de la literatura quechua respecto a la literatura ilustrada, evidenciando su carácter de literatura popular, en lengua vernácula y de tradición oral que pone en tensión el cartesiano discurso ilustrado de la literatura del período. Por eso he trabajado las siguientes hipótesis:

- 1° La imagen que se difunde de la literatura quechua del siglo XIX y la primera década del siglo XX es sesgada y parcial, lo que sugiere una indagación para

comprender las exclusiones, marginalidad y/o automarginaciones de cierta producción literaria de los países andinos. Esto demandaría una aproximación a la historia de la literatura andina y las relaciones y mediaciones que suponen enfrentamiento o desencuentros entre formas "cultas", ilustradas y escritas y las formas "populares", tradicionales y orales quechua.

2º La coexistencia de universos en permanente desencuentro y conflicto. Este conflicto se habría dado en el terreno ideológico (expresión de una economía y sociedad andina fragmentadas) y como coexistencia no supone necesariamente el conocimiento mutuo de las literaturas andinas de la época: por el contrario, puede aludir a la no existencia de canales de comunicación de fragmentos importantes de la sociedad andina.

3º El análisis del discurso popular quechua habrá de remitirnos al examen y conceptualización conflictiva de la literatura. En esta mirada, vamos a pensar, con mucha dificultad todavía cómo incorporar otros discursos populares, no "ilustrados". Es evidente la dificultad para reconocer los discursos orales de entonces; sin embargo, podemos hacer algunas exploraciones a partir del balance que hace Adolfo Vienrich sobre literatura quechua.

Varias son las problemáticas que he afrontado al trabajar *Etnopoética quechua* las que paso a enunciar porque revelan las diversas dificultades metodológicas que están en la base de esta tesis, en especial, en el tratamiento de los textos quechuas y los que Adolfo Vienrich recoge a fines del XIX y comienzos del XX:

- a. La total ausencia de una memoria de la voz o mejor aún, la imposibilidad material de fijar la voz en un artefacto (propia del desarrollo de la tecnología para la época) que hoy día pudiera servirnos de base para nuestra investigación.
- b. Esto invita a pensar en la historia del texto oral y cómo éste ha circulado, entre el tiempo de la enunciación y el estado de la circulación de los textos quechuas que se recogen por entonces.
- c. La ausencia de manuscritos quechuas, que nos alejan de los sentidos iniciales del enunciado, aunque en parte podemos rastrearlos en las ediciones periódicas, como publicaciones previas (Wallparimachi, Vienrich).
- d. La tensión entre el "buen estilo" y la oferta de una lengua americana, plantean el problema de la legitimidad de la lengua escrita, para modernizarla y hacerla legible a los lectores contemporáneos ¿Cómo respetar la tentativa americanista?
- e. La suerte de erudición que se puede observar en la escritura de Vienrich, propia de la generación de la guerra, propone como estrategia la indagación de las fuentes escritas utilizada como parte del aparato crítico
- f. El repertorio comparativo aparece como una vía de validación de lo literario y que el discurso crítico elabora. Es decir, las bases explicativas siempre están vinculadas a la reflexión clásica de occidente, aún cuando se proponga un modelo de historia alterna.

Una segunda problemática que esbozo para una agenda de discusión académica, es cómo la *trama quechua efectivamente da forma a los textos quechuas*. De suerte que conviene preguntarse si la transcripción de los textos quechuas corresponden al mundo indígena y si esto es así, entonces, habremos de advertir dos líneas de trabajo:

1. ¿Cómo se configura la significación del mundo quechua? Dicho de otro modo, ¿cómo se estructura la significación de los textos quechuas? Para ello conviene recurrir algunas de las tesis básicas que la etnografía andina ha desarrollado y que tendría que ver básicamente con las tesis que resume Rodrigo Montoya, precedida, claro está, por una lectura de la reinención de la cultura amerindia y su continuidad para nuestro tiempo: (a). "La cultura andina quechua es en primer lugar una cultura fundada en el principio de reciprocidad, es decir en una organización del Estado, la sociedad, las comunidades, articulada alrededor del intercambio de solidaridades entre unidades doméstica al interior del ayllu y, entre ayllus y el Estado inca." (Montoya 1987: 10). (b). "En segundo lugar hay, lo que podría llamar, el principio de competitividad entre los miembros de un ayllu y entre ayllus. Este elemento de emulación aparece en las crónicas, en toda la literatura que da cuenta del imperio incaico y, también, en los textos antropológicos y literarios que describen la vida andina hoy." (Montoya: 11). (c). "En la estructuración del yo indio, del yo quechua, el componente colectivo es decisivo. [...] El yo colectivo se expresa en nosotros (nuqanchis), en 'el pueblo lo hizo', 'nosotros fuimos', en la no individualización del mérito y el beneficio." (: 12).

2. Un esfuerzo por realizar una lectura de las poéticas que están presentes en los textos recogidos en *Tarmap Pacha Huaray* y los textos que se abordan en esta tesis doctoral. Entendidas como las estrategias narrativas que subyacen en el texto poético o en el relato, esto en dos direcciones: la primera respecto a la constitución de una memoria andina tal como lo revisa Juan Carlos Godenzzi a partir de su propuesta de actos del habla y de otro lado, la propuesta de Bruce Mannheim para quien los textos quechuas del sur están altamente contextualizados y propone revisar, las poéticas implícitas en el discurso, es decir, a la etnopéica. Lo que supone examinar en los textos cuánto de la memoria de la actuación aparece en los textos. Es decir, qué de lo conversacional tienen estos textos quechuas, qué de dialogicidad se pueden rastrear en los textos recogidos por Vienrich. Aunque a esto último corresponde una reflexión antropológica de los 90, interesa en tanto que las marcas textuales quechuas la van configurando en términos de presencia del que narra y el que escucha y la performance del tiempo que alude el relato como ocurre en el caso del quechua de Junín, que Cerrón-Palomino llama tiempo "pasado narrativo" (cf. 1976: 174-175) o "pasado no -experimentado": "Llamado también narrativo o mítico, expresa una acción realizada sin la participación voluntaria, consciente o no, del sujeto. Es propio de las leyendas, cuando se trata de una tercera persona; de las acciones oníricas, de aquellas ejecutadas inconscientemente, o de los actos de la primera infancia, recordados luego por el hablante como si éste desdoblara su persona, cuya marca es el -sqa" (Cerron-Palomino 1994: 109) y que a nivel del relato se podría contraponer con *-rqa*, si nos atenemos a la condición mítica

o la injerencia del narrador que posibilitan siempre a la condición de memoria o mito en cada texto.

Teóricamente el problema de la fijación escritural, desde luego, supone la existencia de un texto oral que sigue su curso, su historia en la tradición y un texto que se ha detenido en la representación de un momento dado, de un tiempo definido. Esta tensión, de hecho tiene que ver con el estado actual de las fuentes orales, por lo que, cabe la pregunta sobre la vigencia de estas fuentes o para precisar ¿cómo en la actualidad estos relatos y poemas son representados en el campo de la oralidad? Lo que en definitiva nos ubicó en un programa que proyectó indagaciones básicas sobre literatura de tradición oral actual, esto es un trabajo de campo propiamente etnoliterario:

1. La naturaleza oral que define a ambos textos (el fijado y el que se sigue narrando/ cantando) es su condición colectiva cuya historia está marcada por su transmisión, lo que admite una historia paralela al texto fijado
2. La naturaleza colectiva atraviesa también por un esquema que intenta representatividad al procesar muestras diversas del país. Estas muestras siendo regionales -por tanto, hablas locales- son puestas en una imagen de unidad otorgada por un quechua escrito no siempre normativo.
3. La idea de una fijación que está operando contradictoriamente respecto a la oralidad permite imaginar que la fijación del texto oral se tiene que observar en

relación con la historia oral para establecer la continuidad o no de tales textos. Asunto que cuestiona las opciones clásicas sobre las ediciones críticas, uno de los propósitos de esta tesis. Esto evidentemente sale de la ribera tradicional de las ediciones críticas.

4. El modelo discursivo y crítico que opera en la obra de 1905 enfrenta la lógica del modelo dominante donde la construcción del nuevo enunciado se hace a partir de un modelo histórico que vincula espacio y referencialidad como forma de expresión de la literatura andina.
5. El corpus literario que propone *Tarmap Pacha Huaray*, en términos globales, da la pauta general de la cultura andina existente y enfrentada a la modernización de comienzos de siglo. La revelación de la literatura quechua, supone aquí la reivindicación social de un segmento social y substrato mayoritario de los países andinos que fueron desplazados a fines de siglo. El indio será eje de reflexión, imagen para las naciones andinas e intento de afirmar un modelo de literatura nacional, cuya fuente de inspiración sería la indígena.
6. *Tarmap Pacha Huaray* representa, en general la primera pieza literaria que cuestiona el sistema ilustrado y pone de relieve la discusión sobre los discursos literarios predominantes y su relación conflictual.

Finalmente, las hipótesis planteadas en *Etnopoética quechua* se focalizan en dos secciones. La primera parte, *Poéticas Andinas*, está destinada a la indagación de la

literatura quechua en el área andina y corresponde, términos temporales, a la fundación de las naciones decimonónicas, el abandono del inca-indio (*Atahualpa huañui*), pasando por la creación de héroes culturales (Mariano Melgar y Juan Wallparimachi Mayta) hasta articular una indagación que da cuenta de la continuidad de la tradición oral en los andes (*Manchay Puytu*) y la incapacidad de reconocer al *Apu Ollanta* como representación de la literatura nacional. Las poéticas quechuas es lo que se plantea como preocupación desde la formulación de Inca Garcilaso, la ampliación del campo poético por Guamán Poma y las propuestas de Dionisio Anchorena; comprende cuatro capítulos. La segunda parte, *Tarmap Pacha Huaray: Hacia una etnopoética quechua* reivindica la condición quechua de *Tarmap Pacha Huaray*, lo hace desde una aproximación a las etnopoética, que incide en el cancionero quechua que trae el libro de 1905 y se detiene en los dos ciclos de relatos orales andinos que recoge Adolfo Vienrich en los andes centrales, me refiero a la imagen del *wakcha* y el *atuq*; todo esto, en tres capítulos. Completa esta las conclusiones, la bibliografía de rigor y los apéndices.

Primera parte

## **POÉTICAS ANDINAS**

Esta primera parte explora la literatura quechua en los andes. En términos temporales propone una indagación que va de la fundación de las naciones decimonónicas hasta los primeros diez años del siglo XX. Pensada como una unidad, da cuenta que de la literatura quechua del área andina (Bolivia, Ecuador y Perú). Tiene como marco conceptuales estas dos premisas: (1) Las prácticas discursivas en los países andinos se instalan en medio del conflicto y la exclusión. Las representaciones simbólicas fueron siempre campo de disputas del poder que terminaron por imponer un tipo de literatura. No solo silenciaba sino ocultaba las literaturas nacionales desarrolladas por quechuas -y aymaras- en Bolivia, Ecuador y Perú, además de aquellas que se producían en el norte de Argentina y Chile. Excluidas, marginadas, las prácticas discursivas quechuas continuaron vigentes y se prestaron la escritura de occidente para transitar entre la choza y el solar. (2) Una de las líneas de trabajo de la etnopoética es la historia del texto como memoria y como registro. La proposición insiste en las posibilidades de ir de un texto a otro texto y trabar las diversas maneras de elaboración de la memoria. Y reclama mirar tales textos desde su propia matriz cultural, como

cosmovisión quechua y como memoria contemporánea. De manera que esta parte sigue el siguiente itinerario: El capítulo 1 “*Los hijos del sol, del wawqi al indio*”, se plantea cómo se produce la exclusión de los indígenas en la nación decimonónica. El discurso de la nación en el área andina fue, en estricto, una declaración lírica. La idea del wawqi runa, el hermano indio, fracasa porque el indio no era más la idealización del inca que los criollos asumieron como invención de una historia común, produciéndose una nueva guerra civilizadora que prefirió el castellano como lengua de la nación. El capítulo 2, “*Imaginario andino y héroes culturales*” trabaja la idea del héroe cultural y cómo las naciones se apropian de los discursos quechuas en términos formales. Remite a una de las muestras tempranas que aparecen en los manuales de literatura, me refiero a *Atahualpa huañui* y la formalización contradictoria, en la batalla por la autonomía, de un poema como *La Victoria de Junín*. Se postula que el espíritu conservador impide que el *Apu Ollanta* se convierta en el texto icono de la nación, se instalan dos héroes culturales Mariano Melgar y Juan Wallparimachi Mayta, exactamente, por coincidir con la divulgación de los textos vernáculos cuya representación evoca, formalmente, los antepasados de las naciones andinas. Los testimonios del siglo XIX permitirán identificar la presencia oral de una canción quechua que se vincula a la tradición de un relato que se escucha en el área andina, esto es lo que se trabaja en el capítulo 3, “*Manchay puytu, memoria necesaria*”. Se hace una etnografía que verifica la actualidad de la canción y el relato, y se la asocia a la tradición escrita. Se propone un esbozo de la circulación de este texto, que imaginado y recreada en la choza llega a las fronteras del solar, que, para escucharlo –leerlo- tenía que dejar su tejido quechua y ser traducidas a la lengua de España. Concluye esta primera parte con el Capítulo 4, “*Trama de las poéticas indígenas*”, que indaga el pensamiento sobre la poesía quechua.

Se hace una cala sobre el asunto de la escritura y se detiene en la poética de un capítulo del *Manuscrito quechua de Huarochirí*; luego, se esbozan las ideas sobre la poesía quechua que el Inca Garcilaso de la Vega divulga y las de Felipe Huamán Poma de Ayala re-descubre para el siglo XX, concluye con una presentación de las propuestas que divulga Dionisio Anchorena.

## Capítulo 1

### **LOS HIJOS DEL SOL, DEL WAWQI AL INDIO** (La guerra civilizatoria contra el indio)

El discurso de la nación en el área andina fue sobre todo, y en estricto, una declaración lírica. Lo que sí hubo desde el inicio, y esto se puede apreciar en las proclamas independentistas, fue el compromiso de inclusión del indio. Metáforas como "wawqikuna" (hermanos nuestros) o la procedencia de una misma historia "willasunchis capac inkakunas" (historia inca) o el haber vivido las miserias del tiempo de los "allqu runakuna" (tiempo de los hombres con alma de perro) no hicieron sino establecer una alianza simbólica entre los mestizos y criollos con respecto a esas multitudes indígenas que poblaban los países andinos.<sup>1</sup> Esto, sin embargo, tiene que revisarse respecto a cómo imaginan los recientes "ciudadanos" la nación, luego de la experiencia de casi 50 años de continuidad republicana. Analizada en retrospectiva, los alcances de la

---

<sup>1</sup> Para una lectura de la historia y los procesos culturales de los Andes, remito a: Jorge Basadre, *La Iniciación de la República* (1929/2002) e *Historia de la República del Perú* (1939/2005); los trabajos de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo, *Apogeo y crisis de la República Aristocrática* (1979); Brooke Larson, *Indígenas, élites y estado en la formación de las repúblicas andinas* (1999/2002); Cristóbal Aljovín, *Caudillos constitucionales* (2000); Juan Maiguashca (ed.), *Historia de América Andina/ Creación de las Repúblicas y formación de la nación* (2003). Peter Klaren, *Nación y sociedad en la historia del Perú* (2004); Alicia Chibán, *El archivo de la Independencia y la ficción contemporánea* (2004). Para un imagen gráfica de finales del siglo XIX, remito al lector a Robert Jay Glickman, *Fin de Siglo* (1999). Resultan sumamente útiles los relatos de historia realizadas por José Salvador, *Breve Historia Contemporánea de Ecuador* (1994/2002); Franklin Pease G.Y., *Breve Historia Contemporánea del Perú* (1995) y la de Mariano Baptista Gumucio, *Breve Historia Contemporánea de Bolivia* (1996).

República no colman de parabienes a las sociedades indígenas, muy por el contrario, a más de la descalificación que se generaliza, su situación es deplorable. Siguen siendo objeto de enriquecimiento de la triada embrutecedora del indio.<sup>2</sup> La cuestión indígena estará de moda para entonces.

Jorge Basadre constata que “La victoria de Ayacucho trajo el vencimiento de los soldados virreinales: pero no de los prejuicios, de las costumbres, de los hábitos virreinales. La revolución fue una realidad militar y política; pero no fue una realidad económica y social. Sucediéronse los motines; pero perduró la feudalidad. La revolución no fue un ‘devenir’, es decir, no continuó gestándose. Su único impulso en ese sentido fue un impulso larvado.” (Basadre 1929/ 2002:107)<sup>3</sup>. Cuestión que el entonces joven historiador define como “estatismo social” y que le permite explicar que los cambios que se suceden son en estricto formales y no estructurales. Las sociedades peruana, ecuatoriana o boliviana que se preciaban de liberadoras, en esencia, estaban sumidas en un inmovilismo que no eran capaces de transformar. Si en el esquema republicano era un problema constatar que las elites criollas no estaban “educadas” o “civilizadas”, la inclusión de componentes sociales marginales del país, resultaba una anacronía. Esto definía, en consecuencia, la imposibilidad de que los indios pudieran ser parte del proyecto decimonónico de nación, por lo que, su lugar predilecto será el espacio del discurso. Será parte de la guerra civilizadora, de imágenes que se

---

<sup>2</sup> Revítese el “Discurso en el Politeama” de Manuel Gonzalez Prada, se refiere a “la tiranía del juez de paz, del gobernador i del cura, esta trinidad embrutecedora del indio.” (1894/ 1985: 89).

<sup>3</sup> Estas ideas sobre la revolución de la Independencia aparecen en varios pasajes de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui, que fuera publicado en 1928 y que aparecieron previamente, entre 1924 y 1927, como artículos en la revistas limeñas como *Mundial*.

desarrollan a lo largo del siglo XIX y que, a fines de ese siglo e inicio del XX redefinen las culturas andinas en cuanto percepción sobre el problema del indio.

A ello se debe agregar las políticas sobre el indio durante este período, se observa un sensible retroceso, toda vez que el sistema jurídico republicano no solo descuida sino desprotege al indígena. El tema de la propiedad de la tierra se deja al libre albedrío; desprotegidos, las tierras de los indios serán la tentación de una amplia capa terrateniente en los países andinos y la propia consolidación de la oligárquica. De manera que se puede pensar que la Colonia protegió al indígena en su espacio vital, sus tierras. No así en la dinámica de la movilidad social para la extracción de riqueza, donde, ciertamente continuó siendo lo mismo (mita, diezmos, etc.). Anoto, así mismo, un asunto indagado por Cristóbal Aljovín (2000), me refiero a la ausencia de una elite indígena cuando se produce la guerra emancipadora que gravitará en la conformación de la capa dirigente de nuevo orden. Aljovín postula que la derrota indígena no sólo fue simbólica sino que anuló a la elite indígena en tanto capa dirigencial que, finalmente, repercutió en las transacciones políticas que tienen lugar en la guerra emancipadora y cuyo núcleo se concentra, principalmente en manos criollas y en pocos mestizos.<sup>4</sup> Esta ausencia se evidencia y traslada al plano del discurso. Es el discurso donde se teje un tipo de imaginario que confunde la nación criolla con la indígena, creando la ficción de una inclusión; por eso, postularé que esto se matiza en declaraciones líricas que se producen e inscriben como parte del relato sobre el indio en las naciones independientes, en el mismo sentido que José de San Martín relata sus partes de guerra,

---

<sup>4</sup> La nobleza indígena no solo fue derrotada sino, exterminada, al ser derrotada la rebelión de Tupac Amaru II en 1780; no pudo reconstruirse inmediatamente. Cf. Heraclio Bonilla, *La independencia del Perú* (1972, 2005), Alberto Flores Galindo (1976) y Escarlet O'phelan Godoy (1995).

por lo que se convierte, como anota Martín Kohan, en “Un narrador omnisciente, porque todo lo sabe, porque todo lo ve, se asemeja a Dios: su perspectiva respecto de lo narrado resulta comparable (y comparada) con la que Dios ha de tener respecto del universo” (Chibán 2004:30)<sup>5</sup> y, en segundo lugar, “El relato entonces se abre en estratos narrativos plurales, en la medida en que su narrador es capaz de alcanzar la perspectiva de la simultaneidad, del ‘mientras tanto’ o del ‘entretanto’.” (:32).

## 1. LA INVENCION DE LA INCLUSIÓN

Se inventan historias que comprometen a las repúblicas con un período que recrean como herencia y niegan la reciente y el pasado colonial, como recuerda el maestro Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina* (1918):

Pues para los poetas de la *Lira* la emancipación se presentaba como una reanudamiento de la tradición indiana. Los rebeldes de 1810 eran hijos de América, herederos de los otros hijos de América despojados del gobierno y de la tierra por el conquistador. Trescientos años de dominación colonial, se les aparecían como un paréntesis de estériles años no vividos, según el lema de Stacio, adoptado por fray Cayetano Rodríguez: *Steriles trasmisimus annos...* Antes de aquel lapso de sombras, lucía el Sol del Inca, que se hundió en el Cuzco de Atahualpa, y que ahora resurgía del horizonte americano, sobre la Buenos Aires de Mayo. Según este sofisma histórico, que era una verdad poética, aunque no fuese una verdad política, *los Incas del Perú habían sido los representantes de la soberanía continental y los héroes del Plata era los reivindicadores de esa soberanía.* (Rojas 1918/1924: 938; énfasis mío)<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Cf. Martín Kohan, “Los partes del todo (textos de guerra de José de San Martín)” (Chiban 2004: 29-44).

<sup>6</sup> Cf. Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina* (1918), cito por la segunda edición, 1924 *Obras de Ricardo Rojas*, t. XI).

Los diversos discursos que por entonces circulan tienen ese aliento. Como se recuerda, *La Victoria de Junín* (1826) de José Joaquín de Olmedo instala una imagen que remite al pasado inca y proclama el triunfo de la guerra emancipadora con la presencia de Huaina Capac, el ágora que define el mundo republicano (v. 444-448):

¡Oh campos de Junín!... ¡Oh Predilecto  
Hijo y Amigo y Vengador del Inca!  
¡Oh pueblos que formais un pueblo solo  
Y una familia y todos sois mis hijos!  
Vivid, triunfad...<sup>7</sup>

Esta misma herencia declarativa se encuentra también en un texto como *La chicha*, el repertorio lexical que esta canción incorpora hace referencia a un paisaje original y propio. La chicha será una bebida opuesta a la hispana (el vino) y alrededor de la cual se instala aspectos de culinaria andina (chupe, quesillo, ají, seviche, etc.) y por cierto, relaciones sociales en la que la ascendencia inca-indio resulta sintomático, por eso, la percibo como una canción que asume rasgos rebeldes, como símbolo de la libertad:

Patriotas, el mate  
de chicha llenad  
y alegres brindemos  
por la libertad.

[...]  
El Inca la usaba  
en su regia mesa,  
con que ahora no empieza,  
que inmemorial.

[...]  
Todo indio sostenga  
con el poto en mano

---

<sup>7</sup> Cito por *La Victoria de Junín* en José Joaquín Olmedo: *poesía, prosa* (Biblioteca Ecuatoriana Mínima, 1960).

que a todo tirano  
ha de aborrecer.

[...]  
¡Oh, néctar sabroso  
de color del oro  
del indio tesoro  
patriotas bebeb!<sup>8</sup>

Por su parte, Juan León Mera propone una historia literaria inclusiva para Ecuador y la remonta al periodo prehispánico, por eso no sólo consigna *Atahualpa Huañui*<sup>9</sup> sino que es un icono sobre el que se erige simbólicamente -en silencio- la historia reciente con la memoria del inca. Seguramente, el discurso que mejor esboza esta situación es *La quena*<sup>10</sup> de Juana Manuela Gorriti, novela corta de cuño romántico y de ascendencia andina que imagina la promesa liberadora. En ella se postula la profecía de que un día llegará un hombre que liberará al pueblo indígena, y que, por esto, los herederos del inca, han reservado un tesoro: “destinado á restablecer el trono de nuestros padres, y la antigua gloria de nuestra patria”, mandato que es transmitido al héroe Hernán:

–Escucha, hijo mio, –dijo ella haciéndome sentar sobre sus rodillas... Las profecias de nuestro pais nos prometen un libertador que habiendo vivido largo tiempo entre nuestros enemigos, y aprendido de ellos la ciencia de las conquistas, romperá las cadenas de nuestra patria, y la dará mayor gloria y felicidad. (Gorriti 1851/1995: 39-40).

<sup>8</sup> *La poesía de la Emancipación*. Colección Documental de la Independencia del Perú. t. XXIV; 314-316.

<sup>9</sup> Sobre *Atahualpa Huañuy* ver nuestro siguiente capítulo.

<sup>10</sup> Fue publicado como folletín en *El Comercio* (1851). Luego aparece insertado en su libro *Sueños y realidades* (1865). Cito por la edición de sus *Obras Completas*, t. IV, 1995. Algunos autores, como Santiago Silvestre, “Exilio y pertenencia” (*Abanico*, revista de letras de la Biblioteca Nacional. Buenos Aires, julio de 2004) sostienen que “*La Quena* (formalmente, una nouvelle), [fue] publicada en la *La Revista de Lima*, a sus veintisiete años, en 1845”. Portal: <http://www.abanico.edu.ar/2004/07/sylvester.htm>

Pero esta promesa, se traduce en un programa que se asocia a la modernidad del discurso de la nación, es decir, una nación donde el odio se supera por la lógica de la ilustración:

Prométeme que tu serás ese libertador, y que para redimir a nuestros hermanos no emplearás el odio que pida la sangre de sus amos, sino la ilustración que los haga sus iguales, la ilustración, el mas sublime y seguro medio de libertar los pueblos. (Gorriti: 40)

Aunque, como se verá después, será la historia del fracaso. Todo esto porque en el siglo XIX se imagina a la nación como espacio definido, con leyes comunes y con una historia compartida que convierte a sus habitantes en una suerte de conciencia única sobre aquello que es diverso, contradictorio y heteróclito.<sup>11</sup> En todos los casos, se observa un desplazamiento del discurso centrado en la inclusión de los indios que territorializa el espacio de la nación en la costa o las ciudades capitales, en el caso peruano, “la acentuación del carácter costeño de nuestra vida republicana” (Basadre 1929/2002: 112), en el ecuatoriano, Quito y Guayaquil; y, La Paz y Cochabamba para el caso boliviano; y, de otro lado, se acelera el rasgo excluyente del proyecto liberal, el racismo que en la ciudad letrada de la segunda mitad del XIX en los andes centrales tomará diversas formas.

---

<sup>11</sup> Sobre la categoría nación resulta sumamente inspiradora la lectura *Comunidades imaginarias* (1997) de Benedict Anderson. Para un discusión sobre nación y etnicidad, pueden revisarse los trabajos de Anthony D. Smith, “Tres conceptos de nación” (1994); la compilación de Emma Cervone y Freddy Rivera, *Ecuador racista* (1999) y Heraclio Bonilla, *El futuro del pasado* (2005), en especial, iv y v parte, del tomo II.

## 2. REVOLUCIONARIOS CRIOLLOS/ WAWQI INDIO

Heraclio Bonilla, en “Los legados y las innovaciones: los andes contemporáneos” (1990: 47-51; 2005: t. I, 141-143),<sup>12</sup> propone un cuadro que sintetiza las herencias del siglo XIX, plantea: a) Respecto a la población “presencia aún considerable de un campesinado indígena” que fue “durante gran parte del siglo pasado su principal soporte financiero” y “objeto de una política de modernización”, “desmantelamiento de sus comunidades”. b) Está caracterizado por una fuerte segmentación social y racismo: “Ciertamente [...] esta segmentación no es una innovación del XIX, puesto que sus raíces vienen de atrás. Pero el XIX redimensiona esta situación hasta convertirla en el fundamento de la exclusión de las mayorías de la condición de ciudadanos. Al extremo de haber sido considerado por mucho tiempo como un orden natural y sagrado.” (:48) c) La fragmentación de los territorios nacionales y la sustitución del nacionalismo por el regionalismo. d) “Predominio de la tradición sobre el modernismo, y del pensamiento conservador sobre el liberal.” d) “La clientelización de la política y la preferencia por la verticalidad y la asimetría en las relaciones con el poder.” f) “Una inteligencia seducida y desorientada por las ideas de afuera, pero con la destreza suficiente de hacerla compatibles con sus persuasiones conservadoras más profundas”. g) “Guerras externas que revelaron la precariedad nacional de estos países y que fueron el fermento de los intentos más serios para corregirla.” h) “La continuación del predominio de una economía externa, con todas las vulnerabilidades asociadas a esta situación. Cacao, guano y plata, pero también banano, estaño y cobre.” (:49).

---

<sup>12</sup> El texto de Heraclio Bonilla corresponde al Ciclo de Conferencias sobre Historia Andina, realizado en Quito, febrero 1990.

Interesa poner atención a dichas conclusiones pues la representación del indio en el siglo XIX está asociada a tres imágenes. La primera, a la noción del *wawqi*, es decir, la de "hermano" del blanco. La segunda, se presenta como la elaboración de una historia compartida e interpretada como el escenario social imaginado para el XIX, me refiero a la noción de inca; y, la tercera, de arraigo aristocrático y de rasgo positivista, propone la descalificación del heredero del inca. El *wawqi no es el inca, es el indio y el indio no es el descendiente del inca; entonces, el indio no tiene el mismo estatus social del criollo, ergo, se trata del indio*. Son estas tres modalidades como aparece el indio en el tejido social y configuran mecanismos de inclusión o exclusión en la forja de la nación, de una nación escindida y demandada, simultáneamente, por los reacomodos de los grupos económicos locales, sobre todo, con la emergencia de la burguesía exportadora.

Precisemos el campo semántico de *wawqi*. Se traduce como hermano. Diego González Holguín escribe varias acepciones que deberemos tomar nota: "*Huaqui, o huaquilla*. Dos juntos. o yanantillan dos juntamente. o yscay yscaylla, o yscaynillan.// *Huaquillan huñinacuni*. Concertarse dos para hazer algo en conformidad y vnion.// *Huaquimanta rurani*. Hazer algo dos juntos igualmente y avna y conformes vno con otro.// *Huaquillanmanta purini*. Yr dos juntos a vna." (1608/1989:181), desde la entrada en castellano dice: "Hermanos varones ambos ado, o mas. *Huauqquentin, o huauqquen pura*. // Hermanarse por hazerse amigos. *Huaqquen chanacuni*." (:544. Énfasis mío). Antonio Cusihamán registra: "*Wayqe*. s. Hermano de hombre. Fam. Primo o amigo del hombre." (1976:164) Lara escribe *Wauqë*, "s. hermano del hermano" (1997:273), Roldolfo Cerrón-Palomino, *Wawqi* con el mismo significado (1976:149). La acepción contemporánea además de hermano de varón, es la de amigo y casi siempre, una

expresión de afecto y cortesía entre los cuzqueños. Si reparamos en la acepción originaria, esta se refiere: (1) al vínculo sanguíneo que hay entre dos sujetos y (2) al trato que se establece entre varones, no así en relación a la mujer, que será *pana*. Pero la lexia no se agota allí, cubre una campo semántico mayor: está asociado, si nos atenemos a González Holguín, a un concepto que siempre supone *uno a otro*, de allí la secuencia semántica: *Huaqui ~ huaquilla ~ yanantillan ~ yscay yscaylla ~ yscaynillan*; es decir, sugiere un sujeto con comportamiento colectivo (no la actuación de uno solo) y cuyo destino es la posibilidad de emprender diversos asuntos juntos. Y de otro lado, trae en sí misma la idea de hermanarse. Y en relación a la formación de las naciones andinas, *wawqi* equivale a una operación metafórica que tiene lugar en la gesta independentista y que permite a los criollos dirigirse a los indios en su condición de personas que buscan involucrarlos en la lucha emancipadora.<sup>13</sup>

La noción de *wawqi* se instaló como un discurso de la promesa incumplida, la que permitía a las elites emancipadoras dibujar un escenario inclusivo para los indígenas en la naciente república. El indio será la masa que se disputan patriotas y realistas. Los mensajes tienen ese objeto: se apela al indio para que apoyen sus causas. Un principio discursivo de las proclamas está basado en la descalificación del sujeto que enuncia la propaganda, por eso, para el discurso emancipatorio la palabra del rey es cuestionada y descalificada, pues, el escenario social, confirma a los rebeldes que han mantenido al indio en la esclavitud, sin bienestar y la palabra del representante del rey o el mismo rey resulta engañosa. Conviene recordar que el espíritu liberal de la Constitución

---

<sup>13</sup> La idea la tomo de una de las proclamas que analizo más adelante (“Intip Charincuna munacusca *huauqgecuna*”) y desde luego, a su incorporación en uno de los relatos recopilados por Adolfo Vienrich (*Lapya wawqi*).

proclamada por las Cortes de Cádiz había suprimido, aunque solo sea formalmente, las diversas manifestaciones de servidumbre (mita, tributo, etc.) en que vivían sumidos los indígenas, se le otorgaba condición de hombres libres, tributarios cercanos a la de “ciudadanos” en lugar de siervos y la nación, en la misma época, es imaginada como la voluntad del pueblo, de la mayoría, por eso, se proclama la monarquía constitucional. Las reformas liberales, apenas recuperada España de las manos de los franceses, con el retorno de Enrique VII, quedan sin efecto.<sup>14</sup> Pero en esencia, todas las proclamas declaran ese espíritu contestatario y autónomo (Espino 1999, 2002<sup>a</sup> y 2002<sup>b</sup>). Vuelven sobre las ideas liberales que la Enciclopedia había difundido. En estos discursos, como lo sugiere Carlos Castañón Barrientos en “Dos proclamas político-literarias” (1997:111-117), se ve en el entramado discursivo las ideas de Rousseau, “Se da entender que el hombre americano nació libre por naturaleza, de acuerdo a la tesis sostenida en el Contrato Social de Rousseau, que es el que presta toda su fundamentación filosófica al Diálogo de Monteagudo” (Castañón 1997:114), se refiere al *Diálogo entre Atahualpa y Fernando VII en los Campos Elíseos* (PA, 1809), compuesta en Chuquisaca por el joven revolucionario Bernardo Monteagudo, que al final reclama ante el Rey la justicia de una empresa independiente e invoca a los americanos a luchar por ella. En el mismo sentido opera la *Proclama de la Junta Tuitiva* (JT, 27 de julio 1809),<sup>15</sup> divulgada en La Paz, a propósito de la revolución de julio liderada por Pedro Domingo Murillo. Ambas proclamas, la de Atahualpa y de la Junta Tuitiva coinciden en que el tiempo de la colonia tiene que concluir, no aparece la noción de indio pero si la de americano. Ha llegado el momento de acabar con el vasallaje, que ha hecho vivir a la gente de estas

---

<sup>14</sup> Sobre las reformas liberales de 1810 al 1814 véase: *Constitución Española de 1814*.

<sup>15</sup> Ambos proclamas pueden ser consultadas en el mismo ensayo de Castañón.

tierras como en “una especie de destierro” y que durante “tres siglos [han] sometida nuestra primitiva libertad al despotismo y tiranía de un usurpador injusto que degradándonos de la especie humana nos ha reputado por salvajes y mirado como esclavos” (JT) o como dice la *Proclama de Atahualpa* “penosa y funesta noche de usurpación” para invitar a comprometerse con la causa revolucionaria: “que la unión debe reinar en todos para ser en adelante tan felices” o “Revestíos de entusiasmo y publicando vuestra libertad seréis dichosos y el espectáculo de una felicidad será admirable en el universo entero.” (PA) Libertad, justicia y autonomía para crear un mundo de felicidad en estas tierras del Sur fue lo que prometieron los patricios en su empeño revolucionario por cortar las cadenas de la dependencia. Y esto es lo que circulaba entre los criollos y mestizos comprometidos con la lucha emancipadora. Los discursos inclusivos invocan al indio, en *Apu Don Juan Josef Castelli Apucunat Buenos Airespi Tantas caccunac Lantim: Cai Perú Llacta Runacunaman*<sup>16</sup>, se elabora una respuesta a la contraofensiva realista que había difundido entre los habitantes del Virreinato, el advenimiento de un tiempo feliz para indios y criollos. Este mismo documento debe ser leído también desde la contraofensiva que significó la conformación de la Revolución de Mayo tal como lo hace ver Rumiñawi<sup>17</sup>, al incluir en su trabajo el *Decreto* del 12 de marzo de 1813, que transcribo:

**(1) *Relativo á la extinción del tributo, y además deroga la mita***

DECRETO. La Asamblea general sancio-/na el decreto expedido por la Jun-/ ta Provisional Gubernativa de es-/ tas provincias en 1.º de setiembre de 1811, relativo a la extinción del tributo, y además

<sup>16</sup> "El Excelentísimo Señor Representante de la Junta Provisional Gubernativa del Río de la Plata. A los indios del Virreynato del Perú", fechado en La Plata, "Febrero 5 de 1811" (Rivet - Créqui Montfort 1951:234-238).

<sup>17</sup> Rumiñawi, "Documentos y proclamas en lenguas amerindias en la época de la Independencia" en <http://www.cil-nardi.com.ar/ling/ling.php?pr=indigen.htm> (Junio 2003)

derogada la mita, las encomiendas, el yanaco-/ nazgo, y el servicio personal de los indios baxo todo respecto, y sin exceptuar aun el que prestan á las iglesias, y sus parrocos, ó minis-/ tros; siendo la voluntad de esta Soberana Corporación, el que del mismo modo se les haya, y tenga a los mencionados indios de todas las provincias unidas por hombres per-/ fectamente libres, y en igualdad de derechos á todos los demas ciuda-/ danos que las pueblan, debiendo imprimirse, y publicarse este So-/ berano decreto en todos pue-/ blos de las mencionadas provincias, traduciendo al efecto fielmente en los idiomas Guaraní, Quichua, y Ay-/ mará, para la común inteligencia. Buenos- Ayres 12 de marzo de 1813 = *Dr. Tomas Antonio Valle*, presidente = *Hipolito Vieytes*, se-/ cretario.= Es copia. *Dr. Bernardo Velez* secretario de el gobierno In-/ tendencia.

Esta contraofensiva como bien queda establecido tenía como referente la suspensión de la condición de tributario, la mita y el trabajo forzado; así como una curiosísima –y temprana– recategorización del indio, que solo tiene lugar en el plano discursivo: “y tenga a los mencionados indios de todas las provincias unidas por hombres perfectamente libres, y en igualdad de derechos á todos los demás ciudadanos que las pueblan” (Ibídem).

Volviendo al documento que responde a la propaganda del Rey, el representante de la Junta Provisional declara que es tiempo de la independencia, que la palabra del virrey y sus representantes siempre han sido una farsa, que ésta ha dejado de ser honorable y de lo que se trata ahora es defender la tierra que pertenece a los hombres y mujeres que nacieron y viven en estos lugares. Pone al descubierto la palabra áulica como palabra inconsistente, que engaña: "Ñaupacca manachu negroستا esclavostagina ccahuassoc ccancu?" (“¿Hace tiempo acaso ustedes no son tratados como esclavos y negros?”; trad. mía). La palabra del rey nunca fue verdadera, así lo pueden testimoniar los antepasados. No es una palabra que hable con el corazón: “Achachijquicunac simimmanta

viarinquichecchu, chai llulla simitacca vinai vinai rimac ccasccancuta, chai tucui huampas cai quiquim huailucuc simicca manan haiccaspas hunttacunchu". ("Si preguntan a los viejos antiguos, a vuestros abuelos, si conversan con ellos podrán decirles que nunca su palabra ha sido verdadera, que siempre ha sido falsa y ofensiva. Nunca han hablado con el corazón"; trad. mía). La proclama interpela al indio para ser partícipes del programa emancipador que se empeña en hacerlo libre para que viva en la tierra donde ha nacido<sup>18</sup>. La propuesta libertaria promete vivir en libertad y "hacéos felices en vuestra Patria" (Rivet-Créqui 1951: 238). Promesa que propagaron los patriotas en un discurso que simbólicamente iba dando contornos al *sunquchik willaykichis ayllunichis*.

Esta serie de confirmaciones lleva a los rebeldes patriotas a considerar que la nación no puede estar desligada de su historia gloriosa, ni de ese segmento mayoritario que puebla todo el territorio: los indios. La nación la imaginan como una familia conformada por criollos, mestizos e indios; y cuya hermandad se basa en la Historia y reconoce el sufrimiento de los indígenas como suya. Se niega al oprobio colonial, se la olvida, para remitirse en términos discursivos al incario. Por eso, los indios son hijos del sol, y en tanto lo son, se erigen ahora como hermanos. Tal reconocimiento considera el imaginario de la época. Leamos lo que se dice en la Proclama *Llacctacunap sutimpa hucla achacuspa camarecc* (1822), publicado en quechua y castellano:

---

<sup>18</sup> "¿No es verdad, que siempre habéis sido mirados como esclavos, i tratados con el mayor ultraje sin mas derecho que la fuerza ni mas crimen que habitar en vuestra propia patria? [...] La historia de vuestros mayores i vuestra propia experiencia descubren el veneno i la hipocresía a ese reciente plan que os anuncian con aparato vuestros mismos tiranos: bien sabéis que su lenguaje jamás ha sido el de la verdad, i que sus labios nunca van de acuerdo con su corazón. –Hoy os lisonjean con promesas ventajosas, i mañana desolarán vuestros hogares, consternarán vuestras familias i aumentarán los eslabones de la cadena que arrestan." (Rivet - Créqui Montfort 1951:234-238).

Ccollaman Ayllu, Intip Charincuna munacuscca huauqqecuna, ccam alliu Runacunamanmi simijeuta qquellcaycuta unanchamuiquicu. Cay Huauqqe ñisccaycu simita chasquispa ama miunquichicchu, checcan hauqqen canchic; huc tayta mamamantam icllinchic: huc Ayllullan canchic; Llacctanchicta Apu cay ñinchiccta cacñinchictahuan cutichicapunchicñan. [...]

Llopanmi rincu ccancunapa Qquechua simiiquchiepi, Taytanchiscunap yachachihuasccanchispi ñuñu Mamanchiscunap ñuñuscccanchic

*Nobles hijos del sol, amados hermanos, a vosotros virtuosos indios os dirigimos la palabra, y no os asombre que os llamemos hermanos: lo somos en verdad, descendemos de unos mismos padres; formamos una sola familia, y con el suelo que nos pertenece, hemos recuperado también nuestra dignidad, y nuestros derechos [...]*

*Nos acordamos de lo que habeis padecido, y trabajamos por haceros felices en el día. Vais a ser nobles, instruidos, propietarios, y representareis entre los hombres todo lo que es debido a vuestra virtudes.[...]*

*Todo os irá en vuestro idioma qquechua, que nos enseñaron nuestros padres, y que mamasteis a los pechos de vuestras tiernas madres.<sup>19</sup>*

La promesa de la inclusión del indio instala, como se lee en el documento, una asimetría propia de su naturaleza excluyente. Ésta, en sus consecuencias finales, sólo es gesto. Son wawqikuna, hermanos, sí, pero hermanos sin par entre los criollos y mestizos; estos hermanos no son como los patricios, “instruidos”, “dueños” y “virtuosos”. La inclusión va a suponer una transformación del indígena en la esfera de la no-sociedad, de la no-civilización, su inclusión trama una conversión que sostiene la condición de ciudadanos de esta nación. Para serlo es necesario que el sujeto sea un hombre ilustrado, que ha pasado por la escuela, que posea propiedades y que exhiba virtudes públicas desde la esfera privada. La inclusión del wawqi prefigura el abandono

<sup>19</sup> “El Congreso Constituyente del Perú/ A los indios de las provincias interiores. Llacctacunap sutimpa hucla achacuspa camarecc”, firmado por “Javier de Luna Pizarro, Presidente, José Sánchez Carrión y Francisco Javier Mariátegui. 10 de octubre de 1822” (Rivet - Créqui Montfort 1951:285-287). Este discurso lo he reproducido y examinado en mi ensayo: “La proclama de 1822” (2000<sup>3</sup>).

de su condición de indio, de la cultura indígena y lo será, en la medida que el wawqi se asemeje al criollo. Discursos como este son comunes entre 1810 y 1830, lo es para la poesía y lo es para la historia, así los poetas del Río de la Plata toman nota del imperio para afinar una historia trunca en el incanato.<sup>20</sup>

Queda, sin embargo, un tópico: el de la lengua. La nación es imaginada por los patricios como espacio bilingüe y esto es así porque en la práctica social, de manera general, se entendía que la mayoría de la población hablaba una lengua indígena, el quechua, asunto evidentemente heredado del pasado colonial y aunque esta misma idea entraba en conflicto con la noción de unidad de lengua, es decir, con las prácticas monolingües que imponía finalmente la nación decimonónica, por eso confrontan, desde los inicios, la convivencia de lenguaje en el área andina. De hecho, las comunicaciones se hacen en dos o tres lenguas (además del castellano, en quechua, aimara o guaraní), al hacerlo se proyecta la imagen de naciones sino multilingües, al menos bilingües; aun cuando la práctica política la convierte en incompatible. En la esfera económica era una práctica común el uso de la lengua de la ciudad y en las transacciones en el interior de las naciones andinas, el uso de una lengua vernácula. Los patricios aceptan la posibilidad, pero pronto este esquema se verá desplazado por los centros del poder y esta tentativa inicial comienza a erosionar al pensar a los países como naciones únicas, homogéneas e integradas. Las lenguas vernáculas pasan así a ser un obstáculo para la construcción de la nación en el área andina.

---

<sup>20</sup> Para una mirada del proceso cultural resultan lecturas importantes: Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina* (1918/ 1924), en especial *Los coloniales*, cap. XX y XXI; Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América Hispánica* (1947/1963); los trabajos de Antonio Cornejo Polar, *Escribir en el aire*. (1994); Regina Harrison, *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco* (1996) y la compilación de Amelia Arroyo, *Juanamanuela, mucho papel* (1999).

### 3. WAWQIKUNATA WAQASKANCHIS (SUFRIMIENTOS DE NUESTROS HERMANOS INDIOS)

El indio ha pasado a ser parte de un nuevo programa de guerra contra las idolatrías. El programa civilizador oscilaba entre expulsar a los indios o, dentro de un positivismo optimista, incorporarlo. La incorporación supuso, a su vez, una opción racialista como la mezcla de las razas o la educación del indio,<sup>21</sup> programa civilizador que provoca tensiones y desencadena conflictos. El rastro de esta escena social lo podemos observar en la insurgencia indígena en los territorios del Perú, Ecuador y Bolivia. La historia de los wawqikuna en las naciones andinas no sólo tiene que ver con el arrinconamiento sino también con su presencia sublevante alrededor del que se elabora un discurso progresista que denuncia la situación del indígena durante el siglo XIX:

Los políticos, autores, mercaderes, soldados y filósofos, seleccionan de aquellos grupos, rasgos o formas de vida que apoyan y refuerzan su visión personal de la identidad nacional –anota Regina Harrison-. En momentos de conflicto nacional, el indígena aparece a menudo como un símbolo unificador en torno al cual se pueden congregarse diferentes grupos. Sin embargo, en tiempos de prosperidad económica, el habitante aborigen puede ser considerado como inferior y como un obstáculo para el progreso nacional. Así, el indígena, en su salvajismo o nobleza, representa, frecuentemente, un complejo de símbolos que cambian y se altera de acuerdo a diferencias de opinión. (Harrison 1996:24-5)

La primera afirmación que tenemos que hacer es la continuidad de las luchas indígenas en nuestros países, sobre todo, porque el programa criollo no tenía nada que ofrecerle. La situación del indio en países andinos está signada con la posesión de la

---

<sup>21</sup> Consúltese los trabajos de Clemente Palma, *El porvenir de las razas en el Perú* (1897; 1999: 229-231); Santiago López Magaña "Racialismo e identidad (Palma, Prada, Mariátegui" (1996), también Marcel Velásquez, *Las máscaras de la representación: el sujeto esclavista y la rutas del racismo en el Perú* (2005).

tierra, el tributo y el trabajo forzado. Conviene recordar que la población indígena peruana superaba a inicios del XIX el 60% de la población total, el censo de 1876 establece 2.699.106 habitantes, de las cuales el 57.6% eran indios, es decir, 1.554.678 (Basadre 2005: t. 17, 180). Para 1830, Bolivia cuenta con una población de 1'100.000 habitantes, el 75% corresponde a la población indígena, aunque no existe una información demográfica confiable (Larson 1999/2002: 35-36). Ecuador presenta a comienzos de ese siglo, un total estimado de 496,846 habitantes, de los cuales 53% de la población era indígena. Manuel José Restrepo, que había discutido la cifras, la redondea en 500.000 habitantes: "De esa población 157.000 habrían sido blancos; 393.000, indígenas; 42.000 pardos libres y 8.000, esclavos negros." (Salvador Lara 1994/2002:367). El distanciamiento práctico entre criollos e indígenas se observa desde los inicios de las repúblicas andinas. Si se toma como referencia el tributo indígena caeremos en la cuenta de la incoherencia del discurso político con relación a la "raza indígena". Si bien en 1821 San Martín decreta la abolición del tributo; el 8 de abril de 1824 Bolívar repone dicho tributo y promueve la disolución de las comunidades indígenas; con ello se consolidó "el proceso de distanciamiento progresivo entre Estado y comunidades indias iniciado en la Colonia" como observa Jairo Gutiérrez Ramos (2000: 301).<sup>22</sup> A lo largo del siglo XIX el tributo indígena toma en los países andinos rutas similares. Primero se derogó (1814 Gran Colombia; 1821 y 1827 Perú) ante los estragos de la guerra éste se repuso (1828 Ecuador, 1822 Perú y Bolivia). Toma diversos nombres "contribución subsidiaria", a mediados del siglo; en 1824, tanto en

---

<sup>22</sup> Otro tópico, que no examinaré, pero que dejo enunciado, son las posturas liberales enfrentadas con las conservadoras respecto al modelo de gobierno. El propio proceso de instalación de las repúblicas andinas confrontó en su desarrollo tendencias que cuestionaron las opciones libertarias. Recuérdese, en el Perú, los debates sobre monarquismo y república que la Sociedad Patriótica organizó para defender la instalación de una monarquía ilustrada y que será fustigada por los patriotas que defienden la democracia como forma moderna de gobierno, y cuyos trazos están referidos en *La Abeja Republicana*.

Perú como Ecuador se suspenden para que sea reimpuesta luego de la Guerra del Pacífico (1886). Se suceden procesos diferenciados: protestas masivas de los indígenas de Bolivia 1869 y 1871; mientras que en Ecuador los quichuas apoyarán la revuelta liberal de Eloy Alfaro. Al final, en la esfera del gobierno se promueve el pago de una "contribución personal". El resultado final de este proceso lo advierte Jairo Gutiérrez (2000: 314):

fue necesario revivir en el nuevo contexto republicano instituciones tan alejadas del proyecto liberal como el discriminador y racista tributo o, lo que es peor, formas compulsivas de trabajo como la mita y el concierto. Con todo, y aun a pesar de todos los obstáculos, incluida, por supuesto, la propia resistencia indígena, los regímenes modernizantes andinos fueron imponiendo gradualmente su política de destrucción de comunidades indias, dada su incompatibilidad con los ideales liberales de defensa del individuo, la igualdad, la libertad y la propiedad privada, todos ellos de una u otra manera contrarios al ancestral comunitarismo indígena.

El *wawqi*, después de la primera mitad del XIX, será percibido con las mismas imágenes que se elaboraron cuando la invasión española, esa mezcla de “buen salvaje” y “caníbal” que luego de tres siglos no había alcanzado los méritos de la modernización decimonónica. Uno de los procesos más interesantes está dado por la Guerra del Pacífico. Los indios, cumplieron las mismas funciones que cuando se produjeron las guerras de la Independencia. El patriotismo de los indígenas está conectado, en plena guerra, a su condición de montoneros o guerrilleros que fueron capitalizadas, en caso peruano, por Andrés Avelino Cáceres y que diera lugar a una suerte de *nacimiento inca* a finales de la guerra, en palabras de Wilfredo Kapsoli, recogiendo el testimonio de un "soldado chileno", los indios: "Viven en un lamentable estado de pobreza e ignorancia. Humildes, pacientes y sencillos, existen como rebaños, cuyos pastores son el alcalde y

el cura. Son muy andadores y sin más alimento que la insípida *cancha*, coca y *yucta*, practican grandísimas marchas, sin que su naturaleza se abata en lo menor.” (1995:36-37). En nada se diferencia con lo que había ocurrido en la emancipación de las patrias andinas. Su participación no conllevaba necesariamente sentimientos de algo que uniera alrededor de la nación, a no ser la memoria del Inca. Su participación en las diversas gestas es evidente; cuando se produjo el desborde indígena, se le visibilizó como una amenaza, sobre todo, en el último tercio del siglo XIX. La cuestión indígena fue visibilizada a partir 1888 con el “Discurso en el Politeama” de Manuel Gonzalez Prada. La ciudad letrada había comenzado a desconfiar de ese sujeto que inicialmente lo había relacionado como su parentela imaginaria. No era el inca, era simplemente el indio.<sup>23</sup>

#### 4. CRÍTICA A LA GUERRA CIVILIZADORA

La situación en términos discursivos fue pensada por intelectuales que gozaban de prestigio y cuyas ideas tenían cierto impacto en todo el siglo XX. En el caso ecuatoriano va de las rivalidades que entablan liberales y conservadores, y entre éstos los que plantean el papel que los indígenas cumplirían en la constitución del espacio nacional. La polémica sobre el quichua entre Juan León Mera y Juan Montalvo va más allá de un asunto formal, en estricto de la lengua, para inevitablemente trasuntar la situación

---

<sup>23</sup> La pregunta que se hace Kapsoli, sigue siendo vigente: “¿Tuvieron los indígenas una conciencia nacional durante la guerra? ¿Fueron las guerrillas manifestaciones de aquel nacionalismo? ¿Pelearon por el Perú o lo hacían por Piérola, Cáceres o Iglesias?” (1995:57). En realidad, el tema fue abordado, inicialmente por Nelson Manrique, debatido y discutido por Heraclio Bonilla y precisado por Florencia Molla.

indígena. Para Montalvo se trata de la “conversión lingüística” como lo que ha llamado Harrison, y la escritura de un breve ensayo que transcribo aquí.

## (2) *Los indios*

No escribiría yo en conciencia, si me pusiese a sincerar a los hispano-americanos del modo como todavía tratan a los indios. Los indios son libertos de la ley, pero ¿cómo lo he de negar?, son esclavos del abuso y la costumbre. El indio, como su burro, es cosa mostrenca, pertenece al primer ocupante. Me parece que lo he dicho otra vez. El soldado le coge, para hacerle barrer el cuartel y arrear las inmundicias: el alcalde le coge, para mandarle con carta a veinte leguas: el cura le coge, para que cargue las andas de los santos en las procesiones: la criada del cura le coge, para que vaya por agua al río; y todo de balde, si no es tal cual pato que le dan, para que se acuerde y vuelva por otra. Y el indio vuelve, porque esta es su condición, que cuando le dan látigo, temblando en el suelo, se levanta agradeciendo a su verdugo: "Diu su lu pagui, amu", dice: "Dios se lo pague, amo", a tiempo que se está atacando el calzoncillo. ¡Inocente, infeliz criatura! Si mi pluma tuviese don de lágrimas, yo escribiría un libro titulado "El Indio", y haría llorar al mundo. No, nosotros no hemos hecho este ser humillado, estropeado moralmente, abandonado de Dios y la suerte; los españoles nos lo dejaron hecho y derecho, como es y como será por los siglos de los siglos. El zar de Rusia ha abolido la servitud, "le servage"; pero, ¿cuándo saldrán de entre esos siervos libertados un Pouchkine, un Gortschakoff, un Turgueneff, un Tolstoy? Las razas oprimidas y envilecidas durante trescientos años, necesitan ochocientos para volver en sí y reconocer su derecho de igualdad ante Dios y la justicia. La libertad moral es la verdadera, la fecunda. Decirle a un negro: "Eres libre", y seguir vendiéndolo; decirle a un indio: "Eres libre", y seguir oprimiéndolo, es burlarse del cielo y de la tierra. Para esta infame tiranía todos se unen; y los blancos no tienen vergüenza de colaborar con los mulatos y los cholos en una misma obra de perversidad y barbarie.<sup>24</sup>

Tal como se lee se trata de un retrato que permite mirar en el paisaje de los países andinos cual era la situación del indígena, aunque Montalvo acusa un pesimismo fatalista propio de un criollo que no encuentra nexo con este sedimento de la cultura

<sup>24</sup> Fue publicado en *El Espectador*, París, 1887.

para su país, de allí sus burlas contra Juan León Mera, cuyo conservadurismo ilustrado lo lleva a recopilar muestras de la literatura quichua. Manuel González Prada es sin duda más optimista: “No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos i extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico i los Andes; *la nación está formada por la muchedumbres de indios* diseminados en la banda oriental de la cordillera. Trescientos años há que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización, siendo un híbrido con los vicios del bárbaro i sin las virtudes del europeo, enseñadle a leer i escribir, i veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad del hombre.” (González Prada 1984/1985:89; énfasis mío).<sup>25</sup>

Esta discusión había pasado, desde luego, por el proceso de reconversión de los patricios que habían participado en la Corte de Cádiz, este será el caso del liberalismo de Joaquín de Olmedo, “Discurso sobre las mitas de América” que dio a conocer el 12 octubre 1812 en España (Olmedo 1960: 375-386). Entre los intelectuales ecuatorianos se produce uno de los más desgarradores ensayos, me refiero al *Concertaje de indios* (1895-96) de Abelardo Moncayo. El asunto no es exclusivo de liberales, está pensado por intelectuales, incluso como Valera que en su polémica con Mera y Montalvo irán tejiendo un nuevo concepto del indio.

En el caso peruano la discusión sobre los indios se internaliza en discursos y prácticas gubernativas. Las opciones van de esa antropología física que sospecha de las cualidades estéticas del indígena, por eso su "tristeza existe independiente del medio" y

---

<sup>25</sup> Se trata del “Discurso en el Politeama” (1888). Más adelante, hacia 1904, en “Nuestros indios”, escribirá “Al que diga: la *escuela*, respóndasele: la *escuela* y el *pan*. // La cuestión del indio, más que pedagógica, es económica, es social.” (González Prada, 1924: 337).

sus esculturas, su arquitectura, sus dibujos y sus escasas pinturas, “prueban que el sentimiento de lo bello no se había desarrollado en el espíritu de la raza” (Carranza 1887: 402)<sup>26</sup>, pasando por los escritos de Francisco García Calderón, quien propone la mezcla de las razas y sostiene la necesidad de obligar a los indios a asistir a las escuelas, pues, la República ha llevado a los indígenas a una situación de miseria y desprotección, por lo que una de las opciones será la educación y la tutela de las castas indias (García Calderón 1873, García Calderón Rey 1907). Matices del mismo proyecto pueden leerse en los escritos de Manuel González Prada<sup>27</sup>, salvo por la diferencia, que pasa del tema educativo al social y su inevitable rechazo a un retorno tardío y contraproducente al imperio inca (Espino 1999:26-36; 2004:44-51); además del tono militante y pieza discursiva hecha con la filigrana de un artesano de la palabra en cualquiera de los textos donde aborda la cuestión indígena. A fines de siglo en la ciudad letrada se vuelve sobre el indio como un problema en lo fundamental biológico, porque, siendo ya una raza decrepita, la única fórmula para salir del embrollo será la mezcla de las razas sostenida por Clemente Palma en su tesis de bachiller *El porvenir de las razas en el Perú* (1897; Jay 1999: 229-231).

En el caso boliviano el tema indígena es parte de las preocupaciones de los intelectuales, se traduce en los escritos que hacen sobre las contingencias de una literatura nacional. Santiago Vaca Guzmán, uno de los mayores representantes del

---

<sup>26</sup> Se trata del ensayo Luis Carranza “Apuntes sobre la raza indígena/ Condiciones físicas e intelectuales del indio” (1887).

<sup>27</sup> Para un acercamiento a la propuesta de Manuel González Prada consúltese sus ensayos: “Discurso en el Politeama” (1888); “Nuestros indios” (1904); “La cuestión indígena” y “El problema indígena”, ambos publicados en 1905.

período, en *La Literatura Boliviana* (1887)<sup>28</sup> examina la influencia indígena en letras de Bolivia. Para él, la nación boliviana tiene dos fuentes de influencia: la indígena americana y la herencia hispana y una que es la mezcla de ambas. Respecto a la primera, señala que la historia prehispánica socialmente da cuenta de un estado autoritario -fuertemente estratificado y jerárquico- cuyo rasgo definitorio es la servidumbre, la que no permitió el desarrollo libre de las ideas, ni logros mayores para la civilización moderna. "Entre el pueblo que todo lo ignora y la nobleza que todo lo sabe, hay la distancia del Señor al vasallo. De este modo el vasallaje se perpetúa esclavizado por su propia ignorancia" (1887: 186). De manera que el indio trae a la literatura su situación de siervo, eso explicaría "La laxitud del genio indígena no ha llegado, sin embargo, á poderse apreciar con exactitud hasta el día, porque la esclavitud que humilló sus facultades durante el coloniaje y la opresión á que se halla sujeto por la tiranía de sus mismos consocios, ha impedido la manifestación de sus ideas y el desarrollo de su inteligencia." (1887: 196-197); luego anota, "La opresión ha debido influir poderosamente para imprimir á su carácter una reserva extraordinaria y una melancolía infinita" (:197) y que, además, ha hecho del indio un sujeto que no tiene el dominio de la letra. Los intelectuales andinos coinciden, en las jóvenes naciones, que la condición del indio ha empeorado con la República respecto a lo que había ocurrido con el Estado colonial y que su situación es de pobreza extrema: "Quien lo creyera! Antes que ventajosa, perjudicial ha sido para el indio la emancipación de nuestra patria. [...] Pero á la República, qué le deben los indios? (Moncayo 273). Tal situación se asocia a lo que Prada llamó la trinidad embrutecedora del indio: "A vosotros, maestros d'escuela

---

<sup>28</sup> Cito por la segunda edición, "La raza quichua y la raza castellana/ Su influencia en las letras boliviana" ([179]-202). No hemos tenido oportunidad de consultar la primera edición de 1882.

toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía del juez de paz, del gobernador i del cura, esta trinidad embrutecedora del indio.” (Gonzalez Prada 1894/1985: 89).

Propongo una lectura que sintetice las opiniones de la ciudad letrada, lo haré siguiendo el trazo del *Concertaje de indios* (1895-1896), texto de denuncia escrito por Abelardo Moncayo y que resume mejor la situación de los indígenas para los países andinos. Cuestión que lo asocia a la reglamentación del *concertaje* al estatus legal que asume la servidumbre en Ecuador (1831), situación similar a la "mita voluntaria" boliviana (1825) o a la "república" en caso el peruano. “Bautizamos con este nombre *concertaje* -dirá Moncayo- el acto atroz, diariamente ejecutado ante un tribunal y con la intervención de la ley, mediante el cual queda sellado un hombre con marca de eterna esclavitud; barbaridad que nadie siquiera advierte” (:172). Moncayo propone un sofisma que circula en la época y que retrata la imagen que se tenía del indio:

Oigamos ya los sofismas de la avaricia en el consorcio con la iniquidad: “el indio en lo intelectual, una bestia; en lo moral, un monstruo. Idiota, estúpido, incapaz de emulación y menos de perfeccionamiento; ingrato falso y desleal hasta por instinto; ladrón, proclive á todo vicio, indolente por naturaleza, esencialmente holgazán; niño, eterno niño que ha de menester tutela permanente é incesantes castigos, para que más mal que bien cumpla con su deber; bajo, además, servil, feroz... una calamidad inaudita, una plaga, pero necesaria”. (Moncayo 188)

Este enunciado es retrucado por nuestro autor, esta proposición al ser examinada denota el cinismo y la falsedad de los hombres y mujeres que murmuran, escriben, piensan sobre el indio; entre otras cosas, porque quienes lo hacen son precisamente los que conservan esa oprobiosa situación conocida como *concertaje*.

La animalización del indígena andino es una imagen común en la época, será su descalificación explícita, el fracaso del *wawqi*, pues este se descubre en el corto plazo como ajeno a la lógica de la civilización del criollo. El heredero del inca no pudo provenir de un segmento social animalizado ("bestia", "monstruos"), ni de aquel que no cultivaba valores éticos ("falso", "desleal", "ladrón") pues sería condenado por su instinto y no por la razón. Ni de quien era reconocido como "holgazán", ni quien no contribuye al progreso o mantiene un comportamiento pueril ("niño eterno"). El retrato que se discute vuelve sobre topo común, descalifica al indio: sin cualidades ni habilidades de los criollos, los indígenas tendrían que ser civilizados, protegidos o aniquilados. No se le enseña, sin embargo, se le exige más allá de sus propias fuerzas. Lo que seguramente escondía esta imagen, era al indio como mano de obra libre y barata. El problema era el mercado de trabajo: si los indios recibirían un salario, su trabajo los dignificaría y gozarían de libertad: "más recargado su trabajo mayor la injusticia por la falta de remuneración proporcionada y estériles siempre, inútiles sus mejores dotes." (Moncayo).<sup>29</sup>

## 5. DEL WAWQI AL INDIO (COMUNIDAD DE LENGUA)

El siglo XIX hereda una tradición escritural instalada en fechas ya remotas y fue practicada a lo largo de tres centurias. La escritura quechua fue una práctica inserta en el pensamiento aristocrático. El conocimiento de la lengua estaba basada en la sustancial

---

<sup>29</sup> En realidad, traduce las posturas liberales frente a las conservadoras. Sobre este tópico puede revisarse el trabajo de Marcela Prieto, *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial* (2004), en especial el capítulo primero y segundo.

necesidad de manejar a los indios para el obraje, la mita, el pongaje o la república; y, al mismo tiempo, garantizaba, a través de todos los mecanismos oficiales, la servidumbre, la hacienda feudal y el tributo indígena. Las lenguas vernaculares eran lenguas de transacciones, no había ocurrido todavía lo que habrá de suceder después de los años cincuenta del siglo XX, en que el castellano se convierte en la *lingua francae*.<sup>30</sup> Su conocimiento no solo provenía de la curiosidad, sino de la necesidad de una interlocución directa, por eso peruleros, jueces y curas, no solo estudian la lengua, sino que la hablan en su modalidad difundida por la Iglesia.

El uso del quechua, como he anotado ya, no fue exclusivo de las fuerzas rebeldes. Fue utilizada tanto por los realistas como los patriotas. No hay que olvidar que el sentido de pertenencia estaba basada en el espacio circundante y local, la comunidad, el ayllu; la hacienda, el solar. Los indígenas eran utilizados como *masa* al servicio de postores rebeldes o realistas. Nótese que la revolución emancipadora, no fue, en modo alguno, concordante con la revuelta indígena. Por eso, la imagen del *wawqi* aparece con insistencia, pues esta era una realidad que menoscababa los propósitos criollos y frente al cual tendría que haber una respuesta. La pregunta que está tras esto será cuál es el espacio que va a ocupar el indígena en el paisaje social. La metáfora del *wawqi* entonces se instala como mecanismo de inclusión posible en tanto que el programa civilizatorio tiene lugar, por eso, resulta válido, declarar que todo irá “runasimanta hamunchis”, en la lengua quechua (“Llopanmi rincu ccancunapa Qquechua simiiquchepi”). Este prospecto tiene que ser contrastado con lo que efectivamente ocurrió a lo largo del XIX.

---

<sup>30</sup> Manuel Baquerizo en "Fisonomía del quechua actual en el Perú" (1980) hace el balance sobre lo que ocurrido con el quechua para los 70 del siglo XX.

La bibliografía de la época confirma la continuidad de la lengua escrita en quechua. Desde el *Museo Erudito* del Cuzco hasta la recopilación de Marco Jiménez de la Espada a Middendorff dan cuenta de la literatura quechua en dos vías: la *tradición escrita*, de las cuales el *Apu ollanta* y el teatro quechua cuzqueño serán sus mayores expresiones; hasta las indagaciones de Juan León Mera en *Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892) o los poemas de Luis de Cordero y el esfuerzo incansable e insoslayable de Luis Beltrán en Oruro. Clement R. Markhan, Marcos Jiménez de la Espada, E. W. Middendorff, así como Alomías Robles, Max Uhle o Adolfo Vienrich a inicios del siglo XX, confirman la existencia de una rica *tradición oral quechua*. El otro tópico es el referido a los estudios de gramática, a la elaboración de lexicones y diccionarios que tienen lugar en el XIX. Entre ellos destacamos el impacto del *Arte de la lengua Quichua* (1619) compuesto por el padre Diego de Torres Rubio, con adiciones de Juan de Figueredo que se difunde en el XIX y el diccionario de Luis Cordero, *Diccionario de la lengua quichua que se habla actualmente en las comarcas del Azuay* (1892); ese mismo año *Ensayo de Gramática de la lengua Quichua tal como se habla actualmente entre los indios de la República de Ecuador* del R.P Julio Paris; Luis Cordero publicará dos años después su *Breves nociones gramática concernientes al Idioma Quichua* (1894) y Juan M. J. Grimm, *La lengua quichua* (1896). La *Gramática Quechua* (1871) de Dionisio Anchorena, Sebastián Barranca y Federico Villarreal, José Fernández Nodal *Elementos de gramática quichua ó idioma de los Yncas* (1872).

La metáfora del *wawqi* será desplazada, después de la segunda mitad del siglo XIX por el genotipo indígena, que aparece como producto del positivismo vulgar, me refiero

a las *salidas que se darán a la incorporación del indio en el proyecto criollo*, las misma que provienen de una lectura evolucionista. La imagen del esplendor del inca, en el siglo XIX, hace que se perciba al indio como el heredero biológico descalificado. Los atributos que se le otorga a éste tienen que ver con la decrepitud de la raza y su incidencia social, o una fortuna expresada ya en el lejano 1822, es decir, instruir a la raza (“vais a ser instruidos”). Por lo que la lengua quechua comienza a ser debatida en tanto viabilidad social, mejor aún, como modelo que abandona la promesa del bilingüismo, para reclamar la “comunidad de lenguaje”, es decir, una sola lengua para las naciones andinas. Pero esta comunidad de lenguaje se confrontaba con la densidad de las poblaciones indígenas de los países andinos (cuatro quintos de la población indígena), por eso las opciones no solo son diversas sino ambiguas.

Todos coinciden sobre el valor del idioma quechua como lengua apta para la comunicación y la literatura. Juan León Mera en su *Ojeada histórico - crítica sobre la poesía ecuatoriana* (1868), examina la trayectoria de la literatura ecuatoriana, y se pregunta en qué momento se inicia la literatura de su país y la remonta a la historia amerindia, por lo que valora el quichua como lengua literaria. Aun cuando su posición es ambivalente. Mera estimaba que:

La lengua quichua es una de las más ricas, expresivas, armoniosas y dulces de las conocidas en América; se adapta á maravilla á la expresión de todas las pasiones, y á veces su concisión y nervio es intraducible á otros idiomas. Merced á sus buenas cualidades no hay objeto material ó abstracto que no anime con vivísimos colores é imágenes hermosas y variadas. A veces un solo nombre compuesto encierra tantas ideas, que en español, por ejemplo, hay necesidad de muchas palabras para expresarlas. (1868: 19).

Aunque para la época en que escribe Mera, mitad del siglo XIX, será un “maltratado y ya marchito idioma” (:30) a pesar del legado de *Atahualpa huañui* y advierte que a la vuelta de un siglo “será lengua muerta”. Mera hablaba como falso profeta, por eso afirmaba que es un lenguaje que nadie aprenderá porque “no ha producido obra que la inmortalice” (:23). El pensamiento pesimista y ambiguo de Mera no tenía asidero en la densa realidad del mundo quichua, ya que una intelectualidad conservadora como la de él, escriben en quechua o tienen una preocupación sobre el idioma, por lo que en 1892, Juan León Mera tendrá que optar por un tipo de discurso que personifique a la nación ecuatoriana en las celebraciones de IV Centenario de la Conquista de América, así llamada por entonces. En aquella ocasión la representación nacional de Ecuador será un texto que recoge el habla de un segmento indígena, la lengua de los indios, me refiero a la *Gramática quichua de Azuay* de Luis Cordero, sin dejar, de otro lado, de pensar en el indianismo que aflora en *Virgenes del sol* (1861) o el trajinar de indios ya no solo quichuas, sino amazónicos en *Cumandá* (1879).<sup>31</sup>

Miguel Ángel Mossi coincide con las opiniones más comunes de la época, escribe en su *Manual del Idioma General del Perú* (1889: 218):

De todo lo cual se colije que el idioma qíchua en su gramática y sintaxis es riquísimo, lleno de artificio y de reglas muy precisas, fecundo en variar los nombres y los verbos, suave y nada bárbaro, capaz de energía y número, armonioso y elegante y que manifiesta, ó arroja de si mucha luz filológica para los aficionados al estudio de las lenguas, al mismo tiempo que acredita el talento de su autor y la cultura de los que contribuyeron á su lustre y perfección; y finalmente es un idioma completo, perfecto, sin anomalías y acabado en todo su mecanismo: un idioma que en sus voces

---

<sup>31</sup> Vid: *La virgen del Sol, Leyenda indiana* (Quito, Imp. Huérfanos de Valencia, 1861); años después: *La virgen del Sol, leyenda. Melodías indianas* (1887); *Cumandá o un drama entre salvajes* (Quito, Imprenta del Clero, 1879).

presenta la mas viva pintura del mundo primitivo y que la serie de mucho siglos no ha sido capaz de corromper ni alterar un ápice su primera formación, que sabe dibujar los pensamientos mas sublimes de la filosofía con la finura que le es propia y natural, y que por lo mismo es digno de ser cultivado, practicado y aun admirado de los mas sabios literatos del siglo XIX.

Se trata, entonces, de una lengua que cumple todos los requisitos para su uso. La propuesta de Miguel A. Mossi descarta un tópico caro al proyecto civilizatorio, rechaza la condición de lengua primitiva para presentarla como moderna, “suave y nada bárbaro”. No solo apta para los eventos cotidianos sino para las complejas abstracciones, como la literatura, por eso, “sabe dibujar los pensamientos mas sublimes de la filosofía con la finura que le es propia y natural”. Dos conclusiones se derivan del *Manual del Idioma General del Perú*: La primera, el quechua es lengua de la comunicación y de los deleites de la vida, “es un idioma completo, perfecto, sin anomalías y acabado en todo su mecanismo”. La segunda, el quechua es lengua literaria, por eso, “es digno de ser cultivado, practicado y aun admirado de los mas sabios literatos del siglo XIX”. Aunque resulta exagerada la pureza pues, precisamente, era una lengua de contacto.

Debe recordarse que cuando los españoles capturan las ciudades indígenas, piensan mucho en el control de las regiones, como hecho socio-económico y político. Hay por cierto una imposibilidad práctica para la castellanización, esto explica porque se opta por la utilización de las lenguas nativas. Las “cátedras de las lenguas de los indios” se imponen en ciudades coloniales, incluidas las Audiencias Reales, universidades como las de Lima y México, resultan de observación obligatoria a partir de 1580, más

todavía, si se trata de curas doctrineros. A partir del 3 de julio 1596, Felipe II promueve formalmente en los colegios el uso del castellano entre curas y caciques. A fines del XVII comienza la preocupación por el uso y la propagación del castellano, entre mediados del XVII y XVIII el castellano comienza a ser una forma de distinción social, se la entiende como “distancia social” por los criollos como han anotado Granda y Pérez (1990). Carlos III norma el uso del castellano en las colonias y en 1780 se prohíbe el uso del quechua luego de la derrota a la revolución indígena de Túpac Amaru II.

El prestigio reconocido por los intelectuales contrasta con las prácticas escritas. Podemos constatar que luego de la primera mitad del siglo, la escritura quechua no ocupa un lugar privilegiado entre los círculos canónicos ni las elites criollas. Es más bien asunto de la aldea letrada quechua. Esta suerte de abandono en la praxis institucional hace que el interés por el quechua aparezca como una demanda con rubor del escándalo. José Fernández Nodal interpela el tema de la promesa al preguntar "¿y podremos tolerar el insulto que se nos diga: no es el Perú de los Peruanos, desde que no es el lenguaje peruano el que allí se cultiva ni menos se admite en los bancos de las escuelas o asientos universitarios?"<sup>32</sup>. El solo hecho que el quechua no se haya constituido en la lengua de los países andinos, resultaba sospechoso para otras comunidades nacionales, pues, declarada la independencia, no se había viabilizado la continuidad programática del idioma quechua como parte de la constitución de las naciones andinas. Entre los escritores más destacados de la segunda mitad de siglo XIX, el quechua aparece como una imposibilidad. Juan León Mera ya había dicho que el quichua desaparecería, que iba a ser una lengua muerta, aunque él mismo publicará sus

---

<sup>32</sup> Se trata de *Elementos de gramática quichua o idioma de los yncas* (Cuzco, 1872); citado por César Itier, *El teatro quechua en el Cuzco* (2000: 20).

*Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892) en los que consignará los versos quichuas. La propia cuzqueña Clorinda Matto de Turner no logra definir su propia escritura sino como escritura en español, el trazo escritural que asume corresponde a la norma artística vigente en la ciudad letrada. Ella misma cae esa ambigüedad del uso de la lengua:

Gamarra, Corpancho, Patrón, Chávez, Prada, Rey de Castro, Leguía, Martínez. los Amézaga y todos los escritores en fin que hoy ornan el cielo literario del Perú *¿por qué han ignorado el idioma? ¿por qué no pueden cantar en la lengua de su madre patria?*

Esto significa simplemente una pérdida para la lengua americana. Desventura nacional que deploramos unos pocos, pero lamentándola con la sinceridad del alma! (Matto de Turner 1881:331; énfasis mío).

Nataliel Aguirre en *Juan de la Rosa* (1885) esa novela símbolo de Cochabamba, recuerda que el quechua entre los criollos estaba proscrito, aun cuando degustaban de las tonadas indígenas. El protagonista de la historia escucha cantar “a Ventura en la puerta de la choza” “un harahui imitado del de Ollanta”, dirá “Urpi huihuaita chincachicuni...” para luego hacer el siguiente comentario: “Pero ¿qué estoy haciendo? *¿Pueden acaso comprender mis jóvenes lectores esa lengua, tan extraña ya para ellos como el siriaco o el caldeo? Mejor será que ponga aquí otra imitación pésima en castellano*, que les dará a lo menos una remota idea de aquellos tiernísimos cantos populares, olvidados ya, cuando apenas comienza a nacer -harto enfermiza y afectada, por desgracia-, la nueva musa lírica de nuestra literatura nacional.” (Cap. X, 140-141; énfasis mío).<sup>33</sup> Traducir era la forma común como estas canciones vernaculares llegan a ocupar el espacio de la ciudad letrada, los textos quechuas para circular en la ciudad aristocrática necesitan ser traducidos, pues no se quieren escuchar ni entender si vienen

---

<sup>33</sup> Cito por la edición cubana: Nataliel Aguirre, *Juan de la Rosa* (La Habana, Casa de las América, 1978). Para el acceso libre a este texto ir al portal: <http://www.cervantesvirtual.com>

en la lengua quechua que se conoce. La etiqueta social impone que se traduzca. Para que ésta pueda ocupar el espacio del solar, insistimos, tenía que traducirse; así lo hace ver más adelante cuando habla de

un huaiño que se hizo después muy popular en todos los valles de Cochabamba:

*Soncoi ppatanña kuakainii juntta...*

Traducido fielmente al castellano, mereció también ser cantado en los salones, por las señoras principales, que se reunían alrededor de una guitarra, del arpa o del clave, instrumentos músicos mejor tocados por ellas (Cap. XXVII, 364).

De manera que la lengua quechua no solo se asocia a su rasgo discriminatorio, a dejar de ser para parecer y a circular como pálido registro en la lengua del solar sino que, a pesar del trazo que ensaya la propia novela, la escritura se vuelve privativa de la lengua española.

Esto lleva entonces a lo que llamaremos el fracaso de la metáfora del wawqi, el hermano indio, resultó definitivamente un hermano ilegítimo, toda vez que era asimétricamente desigual, más aún, ni política ni socialmente estaban emparentados. Lo que reemplaza al wawqi es la metáfora del *inca* apropiado como la nobleza del criollo. Es decir, el indio no podía ser más el representante del inca, se ha producido la apropiación de un legado histórico; este legado se consustancia con la realidad del orden social, los criollos serán los representantes del inca. El tema de la comunidad de lenguaje afecta las bases ideológicas del proyecto criollo de la independencia: por eso, se plantea dos vías, la primera tiene que ver con la convivencia de las lenguas; la segunda con la afirmación del castellano como lengua de la nación. Estas propuestas las sintetizan bien José Dionisio Anchorena y Manuel de Mendiburo.

Manuel de Mendiburu se pregunta en “Sobre el quichua” (1874: xxviii-xxix.), “¿Que interesa mas fomentar la enseñanza de la quichua, ó hacer instruir en español de una manera segura y efectiva á los indios?” La respuesta tiene que ver exactamente con las opciones civilizatorias que están en el imaginario de los criollos, me refiero a la forma como se piensa de los indios. De ese modo, el quechua debe reducirse a los que quieran aprenderla:

Dése de la mano á la quichua: déjese solo para los que quieran comprenderla. *Ya no es tiempo de descubrir nada por ese camino que ha existido y existe. Ya es tarde para solicitar tradiciones: las que se recojieron hace tres siglos no tienen todas sancion irrefragable, y han venido adoleciendo en mucho de falsedades y exageraciones. Enseñémos castellano a los indios para instruirlos, moralizarlos, inducirlos mejor al trabajo, y que conozcan sus deberes y sus derechos, para que sepan que son parte de una nación que debe ser homogénea y compacta. Así habrá esperanzas de un cambio radical y verdadero en unas masas numerosas en cuyo beneficio debemos pensar seriamente.* Lo contrario es conservar y fomentar dos naciones que se miran con asar ó desdén; una muy numerosa e ignorante al otro lado de la cordillera, otra que habla por sí y para sí en nombre de la unidad y de la autonomía nacional. Si los indios son y han de ser ciudadanos incorpórense, reúnanse para que con el tiempo cese la mas irregular y estravagante de las anomalías. (Mendiburu 1874: XXIX, énfasis mío).

De esto se deduce como en un espejo qué es lo que piensa Mendiburo sobre los indígenas. La enseñanza del castellano obedece a la necesidad de instruir a los indios, porque estos no tienen “modales” ni tienen conocimientos como los que la ciudad letrada maneja; por cierto, hay que “moralizarlos”, denuncia la condición promiscua e inmoral que se impone como genotipo en la propuesta de Mendiburo; “inducirlos mejor al trabajo”, los reconoce como borrachos, vagos mendigantes y holgazanes; que

“conozcan sus deberes y sus derechos”. Descritos, estos indios, no poseen las cualidades del ciudadano pues no alcanzan a reconocer sus derechos, viven en sus ayllus, pagos o comunidades donde existen otras normas, aunque son inevitablemente coercionados para pagar tributo. Lo que está tras de todo esto es el estereotipo que la colectividad criolla desarrolla sobre el indio. Dicho tipo tiene otro referente político, una nación como “homogénea y compacta”, hay un programa civilizatorio que pregona que en nombre de la “unidad y de la autonomía nacional” se debe imponer como lengua el castellano.

Ese mismo año José Dionisio Anchorera publica su *Gramática quechua*, en ella elabora un discurso próximo al de Mendiburu, pero distante en su formulación por su tono liberal. Es también suya la preocupación sobre el tema de la “unidad de lenguaje” lo que permitiría superar la monda realidad de la existencia de dos republicas:

El conocimiento del quechua estirpará en los blancos ese desprecio y en los indígenas ese ódio: lo primero, porque habiendo comunidad de lenguaje, los blancos entrarán en relaciones mas estrechas con los indígenas y tendrán ocasión de conocer la dulzura de su carácter, la sobriedad de su vida y otras cualidades desconocidas hasta hoy, hasta el punto de establecerse casi generalmente, el principio absurdo, de que al indio se le debe tratar cruelmente. Entónces se dará al indígena la estimacion que merece, y éste, no recibiendo el trato duro y cruel de que viene siendo víctima desde la conquista, pospondrá su ódio al blanco y no verá ya en él un opresor sino un conciudadano á quien debe amar. (Anchorera 1874: VI)

De ello se derivan tópicos comunes a la propuesta de Mendiburu, el estado de los indios es del la “abyección é ignorancia”, no conocen “el estímulo del sentimiento del deber” ni aspiran al “progreso”. La diferencia estriba en que Anchorena reconoce la posibilidad

de una *comunidad de lenguaje*, donde los blancos conozcan el quechua –propósito del libro- y los indios entiendan la lengua del blanco, esto dará lugar a una retracción social, por lo que el indio “pospondrá su odio al blanco y no verá ya en él un opresor sino un conciudadano á quien debe amar” (:VI). Se va afirmando y posesionando el castellano en medio de la presencia de una suerte de disidencia en la ciudad letrada que acaso impacta en la aldea letrada quechua. Este asunto, en realidad es insustancial a las ideas de nación del siglo XIX. Era, en términos generales, una práctica episódica; una breve alteración al orden, por eso, las naciones en América Latina se erigirán sobre tres modelos las Cartas para convivencia que se expresan en las diversas Constituciones que elaboran las nacientes repúblicas y establecen virtualmente como deberían ser las relaciones entre sus integrantes y del estado con los ciudadanos que conforman esa asociación llamada nación, a la par de un estatus legal para la convivencia; *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (1847) de Andrés Bello<sup>34</sup>, que va a ser el símbolo del buen hablar y escribir, y, el *Manual de Urbanidad* (1854) de Manuel Antonio Carreño que les decía a los viejos e hijos de los súbditos de la colonia española como habría de ser su actuación social, cual debía ser, en adelante, la etiqueta social en la organización de la república. Amén de la idea liberal de nación como ejercicio de autonomía y confraternidad entre ciudadanos. El castellano será la lengua

---

<sup>34</sup> “No tengo la pretensión de escribir para los castellanos- escribe Andrés Bello-. Mis lecciones se dirigen a mis hermanos, los habitantes de Hispano-América. Juzgo importante la conservación de la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación y un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre los dos continentes. Pero no es un purismo supersticioso lo que me atrevo a recomendarles. El adelantamiento prodigioso de todas las ciencias y las artes, la difusión de la cultura intelectual y las revoluciones políticas, piden cada día nuevos signos para expresar ideas nuevas, y la introducción de vocablos flamantes, tomados de las lenguas antiguas y extranjeras, ha dejado ya de ofendernos, cuando no es manifiestamente innecesaria, o cuando no descubre la afectación y mal gusto de los que piensan engalanar así lo que escriben. [...]Chile, el Perú, Buenos Aires, México, hablarían cada uno su lengua, o por mejor decir, varias lenguas, como sucede en España, Italia y Francia, donde dominan ciertos idiomas provinciales, pero viven a su lado otros varios, oponiendo estorbos a la difusión de las luces, a la ejecución de las leyes, a la administración del Estado, a la unidad nacional.” (Bello 2002: 12-13).

de comunicación oficial de las naciones andinas a pesar de la visibilidad del indio cuando la Guerra del Pacífico o las revueltas indígenas. Este es pues el contexto en que se erigen las propuestas de una textualidad quechua caracterizada por el abandono de prácticas institucionales en la escritura (que iba de un adanismo en el sistema gráfico a la representación de alfabetos dispares) y marcada continuidad: una producción que tiene lugar en la *escritura quechua* y su vitalidad y presencia en *tradicción oral*.

## Capítulo 2

### **IMAGINARIO ANDINO Y HÉROES CULTURALES**

(Entre la originalidad y la dependencia)

Un iconoclasta como Alberto Hidalgo escribió en 1918: “Arequipa, como todos los pueblos del Perú, no tiene tradición literaria de ninguna especie [...] Melgar no fue un poeta; componía unos versillos que se ha dado en llamar yaravíes y luego les ponía una musiquilla de tres al cuarto, como se supondrá”.<sup>1</sup> Si puede parecer exagerada esta declaración, lo que hace la palabra del poeta es poner en cuestión al mayor icono regional, discute la condición de poeta y la disocia de la figura de héroe. La escritura de Hidalgo ciertamente desentona por su carácter desacralizador, dado que cuestiona el estatus poético del yaraví y la consistencia del héroe cultural. Y esto, específicamente, es lo que postulo: cómo se elabora un imaginario andino y el papel que cumplen los héroes culturales, y cómo estos iconos se mueven entre el discurso y el sujeto, entre el texto y el poeta y, a su vez, cómo estas producciones son alentadas por la necesidad de hacerse de una historia común, en la fundación de las naciones andinas. Todas estas hipótesis vinculadas, entonces, al proceso de elaboración de los imaginarios nacionales,

---

<sup>1</sup> Se trata de *Hombres y bestias* (Arequipa, Tipografía Artística 1918).

a la constitución del *héroe cultural* como portador de la identidad y la apropiación de estos como iconos en las naciones decimonónicas. La idea de *héroe* remite a la propuesta de Thomas Carlyle, quien elabora el concepto moderno de héroe como elemento que cataliza y representa un momento histórico. El héroe se confunde con el propio surgimiento de las colectividades humanas, por eso evoca su condición divina para hacerse terrenal; al serlo, a su vez, o es artífice de la palabra o lo es de la organización social. Me interesa el héroe en tanto poeta<sup>2</sup>. La comprensión de éste resulta en los tiempos modernos un modesto actor:

El héroe-divinidad, el héroe-profeta, fueron productos de tiempos pretéritos, imposibles en los que siguieron, ya que el progreso científico disipa la confusión en los conceptos, porque sólo un mundo totalmente falto de ciencia permitiría a la mente del hombre concebir la suposición de que tu semejante es dios o un ser cuya voz es divina inspiración. La divinidad y la profecía pasaron para siempre, teniendo que considerar al héroe con el apelativo menos ambicioso y menos discutible de poeta, carácter que no parece, porque es figura heroica propia de todas las épocas, que todas poseen, que pueden producir, ayer como hoy, que surgirá cuando plazca a la naturaleza. Si la naturaleza produce un alma heroica siempre podrá revestir la forma de poeta. (Carlyle 1840/1969:129)

La modernidad ha ubicado al héroe en un sitio modesto, “apelativo menos ambicioso y menos discutible”, se trata del *poeta* que la naturaleza se place producir y que la sociedad, a su vez, imagina como figura “propia de todas las épocas”. Naturaleza y tiempo se juntan para dar cuenta del poeta, pues este será, en tanto héroe una creación asimismo colectiva; pues son los ojos los que nos permiten ver el mundo, tal como Carlyle se preguntaba respecto a Shakespeare. “¿No es ojo por el que vemos todos? ¿No es el mensajero celeste, portador de luz? ¿No fue, quizá mejor, en el fondo, que este hombre,

---

<sup>2</sup> “El héroe como poeta, Dante, Shakespeare”, tercera conferencia de Thomas Carlyle, dictada el 12 de mayo 1840 (1967: 127-171).

inconscientemente en todo, no tuviese *conocimiento* de ser portador del divino mensaje?” (Carlyle 168). Mirada solo posible desde la obra, desde la poesía que enuncian y que dan identidad a una colectividad: “Sí, en verdad, gran cosa es para una nación tener una voz que hable por ella, engendrar un hombre que exprese melódicamente lo que siente su corazón. Italia, la pobre Italia, destrozada, dividida, que no figuraba en el protocolo o tratado como unidad, la noble Italia es realmente *una*, porque produjo un Dante y puede hacer oír su voz” (Carlyle 171). Es la historia del poeta-nación, del héroe cultural que sintetiza a una colectividad: la patria. De hecho, estos héroes no sólo escriben (como Joaquín Olmedo y Mariano Melgar); sino participan como héroes civiles y mueren por las patrias andinas (Mariano Melgar y Juan Wallparimachi Mayta). Todos ellos, imaginarios o reales, viven la euforia de la lucha por la independencia, la soberanía, la autonomía, que ciertamente afectará el devenir histórico de los discursos de la literatura, sea porque se toma el molde neoclásico o porque este molde se adapta, o porque se utiliza y se apela, simultáneamente, a formas vernáculas. Olmedo asume el neoclásico, incorpora fuentes retóricas locales y hace que su texto sea una feliz oda a luchas patrióticas. Melgar y Wallparimachi son héroes en el sentido estricto de la palabra que se instalaron en el imaginario de dos naciones andinas como héroes culturales que cultivan formas indígenas, las mismas que se difunden en espacios vernáculos, se divulgan sus yaravíes, se propagan sus takikuna. Serán parte de la choza, aunque también de los alrededores del solar y de la ciudad letrada. La aldea letrada (Espino 2001, 2002<sup>b</sup>) las recibe con beneplácito, pero en estos hay huellas raciales, un indígena y un mestizo que se blanquean. Ese es el asunto.

## 1. DE ATAHUALPA HUAÑUI A LA VICTORIA DE JUNÍN

### 1.1. *Atahualpa huañui*

La naturaleza indígena del poema quichua *Atahualpa Huañui* no solo tiene que ver con la estructura del *ayataki* que es un lamento de la ausencia, sino también con los estragos del arrinconamiento de la república de indios. La documentación del cómo el poema aparece como parte de la memoria del Inca a fines del siglo XVII<sup>3</sup> tiene que ver con su incorporación en el mundo de la ciudad letrada a través de la *Ojeada histórico-crítico sobre la poesía ecuatoriana* de Juan León Mera en 1868. Mera propone que “hay unos versos sobre la muerte de Atahualpa, hechos sin duda cuando la memoria de una terrible catástrofe estaba harta viva entre los indios, y los únicos que aquel tiempo que la tradición nos ha conservado” (197?: 20). De este modo, *Atahualpa huañui* tiene ascendencia, o mejor aún, proviene de una sensibilidad indígena bajo tres circunstancias: (uno) la de ser una canción que los indios de la época recuerdan, (dos) un *aya taki* que pervive en la memoria indígena como testimonio desolador, como herida lacerante, adicionalmente se corrobora su condición indígena por la “escritura” quechua:

Mucho sentimos que el quechua sea tan poco conocido, y que hayan de ser poquísimos los que gusten del delicioso sabor de esta poesía. Hay en ella tal sentimiento y ternura, tal delicadeza, un olor tan suave de naturalidad é inocencia, que el corazón se conmueve y

---

<sup>3</sup> Cf. Alberto Flores Galindo, *Buscando un inca* (1986/ 1988); Manuel Burga, *Nacimiento de una utopía* (1988, 2005), Bruce Mannheim, *The language of Inka since of invasion* (1991), Malgorzata Oleszkiewicz, “El ciclo de la muerte de Atahualpa: de la fiesta popular a la representación teatral” (1992); y, Carolyn Dean, *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo* (2002).

se inclina a llorar la suerte de la infeliz raza proscrita de los incas y shiris.

Hablamos de la elegía a la muerte de Atahualpa. (León Mera 1869:24)

y, (tres), que remite a un escritor indígena dentro del esquema decimonónico que se relaciona con una autoría: “La tradición dice que son obra de un cacique en Alangasí, pueblo inmediato a Quito, más no refiere otra cosa acerca del poeta, ó *aravicó*, según ha debido llamársele en su tiempo” (197?: 27-28).

Cierto o no, la leyenda persistió. El dato no debe dejarse de tomar en cuenta. Si esta es inventada o no, tiene un interés de segundo orden. Lo que importa es la consumación de un ciclo que se asocia con la muerte del inca y que se expresa en varios contextos discursivos. El primero tiene que ver con *aya taki* por la muerte del inca, de los cuales se han recopilado canciones en diversas zonas y cuya data en realidad no son recientes. Cito a modo de ejemplo la temprana nota del cronista Nicolás de Martínez Arranz y Vela, quien refiere hacia 1555 que en Potosí se representaron cuatro piezas de teatro quechua, una de ellas fue la *Ruina del Imperio Ingal*.<sup>4</sup> Ofrezco una breve secuencia del itinerario del texto: “El rescate de Atahualpa” copiado por Vicuña Cifuentes, recogido en Talca, Chile, “quien creía que pudo haber sido escrito en el Ecuador” (Barrera 1960: 26) que reproduce tanto el padre Rubén Vargas Ugarte en *Nuestro romancero* (1951, 1958) y Emilia Romero en *El romance tradicional en el Perú* (1952). A ello debo

---

<sup>4</sup> “La cuarta fue la *Ruina del Imperio Ingal*: representóse en ella la entrada de los españoles al Perú, prisión injusta que hicieron de Atahualpa, tercio-décimo Inga desta Monarquía; los presagios y admirables señales que en el Cielo y Aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lástimas que ejecutaron los Españoles en los Indios; la máquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Caxamarca” (cito por Lara: 1947: 67). Véase también *Actores de altura* de Luis Millones (1992) y *Teatro Quechua* (2000) de Silva Santisteban.

agregar los registros de Adolfo Vienrich (1905), la publicación José M.B. Farfán (1942). La segunda serie la vínculo a las representaciones de la muerte del inca Atahualpa, que ha sido documentada por José Dionisio Anchorena (1874), Adolfo Vienrich (1905), Teodoro Meneses (1943), Jesús Lara (1947), Clorinda Medina Susano (2004) y estudiada por Wilfredo Kapsoli, Manuel Burga, Luis Millones y Malgorzata Oleszkiewicz. Una tercera línea corresponde a los relatos que son conocidos como *Inkari*, es decir, el retorno del inca, que fue difundido durante el gobierno del general Juan Velasco Alvarado. Sobre este último puede consultarse los trabajos de Juan Ossio (1973) y Alejandro Ortiz Rescaniere (1973) que fueron los difusores del mito en la ciudad letrada. La de José María Arguedas (1975/1987)<sup>5</sup> es un estudio sosegado. La versión indígena la dio Gregorio Condori Mamani en la autobiografía que prepararon Carmen Escalante y Ricardo Valderrama (1977). Edmundo Bendezú se ha preocupado en difundir todas estas versiones en su *Literatura Quechua* (1980/ 2004: 264-276) y Herminia Terrón de Bellomo ofrece 17 versiones del Rey Inca recogidos de Jujuy en su *Continuidad de la Memoria* (1995: 15-25, 107-131). Se trata, pues, de una textualidad que corresponde a un ciclo discursivo que se emparenta con la historia a partir de los sucesos de Cajamarca.

Es preciso que el análisis de este texto se haga a partir de lo que llamaré memoria y olvido<sup>6</sup>. El sujeto andino ha quedado sin el sentido de pertenencia, sin tierra, sin *pacha*, este vínculo epistémico causa un gran trastorno socio-cultural. ¿Para qué vivir en un espacio que ya no denota pertenencia, si todo es exclusión? Lo que me lleva a proponer,

---

<sup>5</sup> Especialmente, revítese “Puquio, una cultura en proceso de cambio” publicado en 1956, y “Mitos quechuas poshispánicos”, en 1963 (cf. 1975:1987: 34-79; 172-182).

<sup>6</sup> La propuesta está inspirada en Marc Augé, *Las formas del olvido* (1998).

desde las mentalidades, que el texto tiene lugar en un momento en que se produce una memoria que encuentra en la imagen del inca la posibilidad de encarar simbólicamente todos los males que afrontan los indígenas de la época. Así se entiende el registro panandino, pasado el tiempo de las disputas entre las panacas quiteñas y cuzqueñas, del fracaso de las alianzas y la situación de marginación indígena. Las diversas etnias del territorio andino asumen como memoria proactiva el retorno del inca y al gobierno del inca como el modelo de un mundo mejor frente al universo hispano que solo provee miseria y deshumanización al indio. Este asunto coincide con el reposicionamiento no solo simbólico sino económico en el siglo XVII en lo que se conoce como renacimiento inca, tal como ha examinado Manuel Burga (1988, 2005) y se asocia al mesianismo. Entonces, el tema del inca aparece como necesario e importante. Transcribo a continuación la versión publicada en 1868:

(3) *Atahualpa huañui*

	Rucu cuscungu	En el grande huabo
	Jatun pacaypi,	El cárafo viejo
	Huañui huacayhuan	Con llanto de sangre
	Huacacurcami	Lamentando está;
5.	Urpi huahuapas	Y arriba en otro árbol
	Janag yurapi	La tórtola tierna,
	Llaquillaquilla	Con pesar intenso
	Huacacurcami.	Sus gemidos da.
	Puru puyulla	Como niebla espesa
10.	Uiracuchami,	Vinieron los blancos,
	Curita nishpa	Y de oro sedientos
	Jundarircami.	Llenáronse aquí.
	Inca yayata	Al padre Inca luego
	Japicuchishpa,	Duros apresaron,
15.	Siripayashpa	Tendiéronle en tierra,
	Huañuchircami.	Le hicieron morir.
	Puma shunguhuan,	Con fieras entrañas,

20.	Attug maquihuan, Llamata shina Tucuchircami Runduc urmashpa, Illapantashpa, Inti yaichuspa Tutayarcami.	Con garras de lobo, ¡Ay! le destrozaron Como a un recental! Granizo caía, El rayo brillaba Y, oculto el sol, era Todo oscuridad.
25.	Amauta cuna Mancharichuspa, Causac runahuan Pambarircami. Imashinata	Los sabios, temblando De pavor, como otros Varones se hicieron Vivos sepultar. ¡Cómo no abrumado
30.	Mana llaquisha Ñuca llactapi Shucta richuspa	He de estar de pena, Viendo que mi patria De un extraño es ya!
35.	Turicunalla, Tandanacushun, Yahuar pampapi Huacanacushun, Inca yayalla, Janag pachapi Ñuca llaquita	Juntémonos todos, Hermanos, y vamos La tierra sangrienta De llanto a regar. Desde el alto cielo, ¡Oh Inca, padre amado! Nuestra amarga pena
40.	Ricunguiyari. Caita yuyashpa Mana huañuni! ¡Shunga llucshispa Causaricuni! <sup>7</sup>	Dígnate mirar. Viendo tanto males, ¿No me he de morir? Corazón no tengo, ¿Y aún puedo vivir?

Corresponde indicar que la versión que entrega Mera, tanto 1868 y 1892, adolece de una traducción que explique la lógica del discurso quechua presente en el *ayataki*. Ahora haré una cala en el texto: La posición retórica de los verbos hacen que el poema reconvierta un lamento de pérdida, de despojo que evidencia la soledad y la sensación de la ausencia que vive *ñuqa*, el yo-poético como entidad colectiva respecto al elemento

---

<sup>7</sup> León Mera invita a leer la siguiente nota: “(1) Atribúyese esta composición a un cacique de Alangasí, cerca de Quito”. Juan León Mera, *Ojeada Histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana* (1868: 14-16). Luego en *Cantares del pueblo ecuatoriano* (1892/ 197?: 180-182) y en *La colonia y la reflexión / Poesía Popular, alcances y apéndices*, compilación de Isaac J. Barrera (1960: 33-34). Cito por la edición de 1892. La traducción difiere de la 1868, Juan León Mera pensaba que “Esta versión, aunque menos rítmica, me parece más fiel que la que publiqué en la *Ojeada histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*.” (1892/ 197?: 181-182, nota 1).

organizador de la vida inca. Estos verbos además de su posición paralela, propia de la entonación lírica quechua, se expresan con los sufijos siguientes: *-cu-rca-mi*, es decir, la inflexión indica que el tiempo pasado recae sobre el sujeto, por eso es genuflexa: *andeme-yo* (*huaca-cu-rca-mi*, llorando-yo-mismo) variación en el mismo sentido y por efecto melódico en *-ri-rca-mi* (acción dirigida-pasado-a mi) como en los casos *junda-*, *huañu-* y *pamba-*. Además de posiciones en las que el pasado es notable por ubicar al sujeto de enunciación en el recuerdo ...*-ri-chu-spa* (*mancha-* y *schucta-*) a su indefinición como memoria del pasado *-na-cu-shu-n* (*tanda-* y *huaca-*) y concluye con un verbo que indica memoria y recuerdo, asociada a la condición de narración que se conoce (cambio de *yuya-shpa* por *llucshi-shpa*).

La raíz popular de este *ayataki* la debemos indagar, ciertamente, en la estructura del poema. Lo dicho sobre la memoria invoca la necesidad de tener claro el significado del Inca. La ausencia y la memoria son dos territorios imaginarios que se juntan. La ausencia denota la imposibilidad de ser felices, de vivir, pues el espacio vital ya no es de los runakuna sino “Ñuca llactapi/schucta richuspa” (v.31-32: “De un extraño es ya!”). Esta noción de pertenencia es la que nos llama la atención toda vez que el yo-poético imagina ausencia de una condición colectiva. Así el forastero, el extranjero, el invasor, ha asesinado ya al inca “Vinieron los blancos /.../ Le hicieron morir” Se ha producido el despojo, el territorio ahora ya no pertenece a los indios, pertenece a otros “llactapi/shucta richushpa”. La única posibilidad es acaso la muerte, declara en tono cuasi fatalista. Este desplazamiento, este despojo, tiene una alta carga semántica. Sin territorio, sin referente espacial, desde la perspectiva indígena, es imposible la vida. Imposible ser, *kay*. Esto ciertamente no resuelve el problema de la relación entre la

lítica quichua de tono popular y su inserción en la escritura. No tenemos sino la información que entrega León Mera. No conocemos otras fuentes de manera que debiéramos imaginar el siguiente escenario: el texto de origen quichua, de tono popular, llega a manos de indígenas adocotrados que están en posesión de la escritura quichua, que transcriben, y acaso perfecciona la forma y la torna al modelo garcilasiano de escritura quechua. Este texto sería el que Mera da a conocer en *Ojeada histórico crítica* y que conocemos como parte de un ciclo del inca (cf. *Apu Inka Atawallpaman*).<sup>8</sup>

La naturaleza vernácula de este *ayataki* está dada por las metáforas que involucra y revela la condición trágica del poema, y el yo-poético que anuncia un destino incierto. Así la primera estrofa esboza una naturaleza adversa, el huabo y tórtola se asocian para crear la sensación de dolor y de inmensa tristeza, pues no solo sangra sino que los gemidos invaden el espacio. Luego las referencias a la naturaleza se ubican en esa misma lógica, “niebla espesa” -aquello que no permite ver- se vincula al destino que traen los españoles para los indígenas. Están definidos como fieras extrañas que instalan la noche, “inti yaichushpa/ tutayarcami” (“Y, oculto el sol, era / Todo oscuridad”). Si los sabios, como se figura el *haravicus*, si la tierra ya no pertenece a los indios, entonces, solo queda juntarse para el llanto y la sangre derramar: “tandanacushun” (“Juntémonos todos”). Explicable solo desde el orden andino, la muerte del Inca es el resultado de un trastorno mayor, de un *pachacuti* comparable con la ruina total, con la

---

<sup>8</sup> JMB Farfán, *Poesía folklórica quechua* (1948). Armando Rojas escribe: “Hay también otro rasgo que nos hace suponer –y lamentablemente mientras no se establezca el origen todo serán suposiciones- que su autor fue un indio con gran conocimiento de las reglas poéticas españolas pero que privilegió y definió su voluntad creadora en su propia lengua: nos referimos al dolor y a la posición ante el poder.” (Lienzo: 119).

muerte de todos. Es una forma pesimista de la vida. Esta secuencia, sin duda, va de la naturaleza al evento histórico y a la herencia de este suceso. Medido por el poeta, este tiempo no lo merecemos, por eso: “Caita yuyashpa/ Mana huañuni!/ Shunga llucshishpa/ causaricuni!” (v.41-44: “Viendo tantos males,/ ¿No me he de morir?/ Corazón no tengo,/ ¿Y aún puedo vivir?”). Los runakuna en la imagen del poeta han perdido todo, lo único que tienen es su vida. ¿Se puede vivir en una tierra que nos ha sido despojada, que ya no es nuestra, en una tierra donde el padre y héroe ha sucumbido, en la que ha sido asesinado? El poema *Atahualpa Huañui* acepta una lectura adicional. Se trata del significado que tiene para la nación ecuatoriana. El inca para el Ecuador resulta una línea fundacional en la imagen de la nación y esto lo vinculamos a la poesía de Juan León de Mera, *Las vírgenes del Sol* (1861). Visto desde la perspectiva de la escritura, o mejor aún, de la ciudad letrada, era reconocer la tradición indígena en la conformación de la nación; más interesante todavía si viene del mundo quichua, *taki quichua* en un momento en el que el joven Mera pensaba que el quichua desaparecería. Por eso, afirmo que *Atahualpa Huañui* pertenece al ciclo del inca, discurso poético en que el tono popular se combina con la historia inca y retorna a la memoria, sin olvido del quichua, del complejo tejido de la nación andina, en particular, ecuatoriana.

## 1.2. José Joaquín de Olmedo

Desde la perspectiva de una historia andina José Joaquín de Olmedo resulta sin duda un héroe que se asocia a la voluntad emancipadora de las nacientes naciones del Cuarto

Mundo.<sup>9</sup> El carné biográfico identifica al cantor de la gesta de Junín, como lo eran casi todos los patriotas, como un hombre no sólo culto, sino ilustrado, que había asumido el ideario liberal de las Cortes de Cádiz. Así, cabe recordar las asociaciones que hacen Luis Monguió (1974), Regina Harrison (1996) y Marco Tello (2001) que animan una genealogía basada en las lecturas de novelas románticas y que elaboran la imagen del indio como buen salvaje: los discursos abolicionistas contra la servidumbre, en particular, *Discurso sobre la Mita*; la publicación de la *Canción Indiana* que exalta al indio, por lo mismo, resulta un texto inclusivo. Si esto es a nivel del discurso, en términos de adscripción ideológica y de tradición literaria conviene incidir en dos asuntos: Uno, la condición aristocrática del héroe cultural; esto supone que entre el sujeto de enunciación y el universo referido existe una discordancia en la que no hay coincidencia en los niveles del circuito de enunciación;<sup>10</sup> es un aristócrata fino, culto e ilustrado que habla de los indios. Dos, este ciclo, que va del *Discurso sobre la Mita* (1812) a *La Victoria de Junín* (1826)<sup>11</sup>, revela un espíritu culto que acude a las formas difundidas por entonces como las más modernas, aunque ello fuera un síntoma de dependencia. La forma que privilegia para su escritura poética es la oda neoclásica.<sup>12</sup>

Asumir la forma europea internamente entra en disonancia con las ideas liberales que tienen los patricios que, inevitablemente, los lleva a hacer evidente la historia como en

---

<sup>9</sup> La expresión la tomo de Gordon Brotherston, *La América Indígena en su literatura: Los libros del Cuarto Mundo* (1987/1992), libro resume su trayectoria de investigador de la literatura amerindia y alude al espacio que emerge en el mundo europeo a partir de 1492.

<sup>10</sup> Idea sin duda, del maestro Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* (Lima, Lasontay, 1980)

<sup>11</sup> La oda *La victoria de Junín* de José Joaquín de Olmedo, en *Poesía completas*, ed. de Aurelio Espinoza Pólit (1947); *José Joaquín Olmedo Poesía Prosa* (1960) y *La poesía de la Independencia* (1971); cito por la edición de 1960.

<sup>12</sup> “Finalmente, la poesía culta celebró los triunfos de la revolución. Se escriben muchos himnos y odas. Sobresale entre ésta *La Victoria de Junín* (1925), del ecuatoriano José Joaquín de Olmedo (1780-1847), en elogio de Bolívar: está en el estilo clasicista del siglo xviii, que Olmedo manejaba magistralmente”, así escribe, Pedro Hernández Ureña (1947/1963:64) que lo asocia a la poesía más representativa de la ciudad letrada decimonónica.

*La Victoria de Junín* o la exaltación de la naturaleza americana, *Alocución a la poesía* (1821) y *Silva a la agricultura de la Zona Tórrida* (1826) de Andrés Bello; o, la oda al *Niágara* (1824) de José María Heredia que resquebrajan el modelo ortodoxo al desplazar el *locus amenus* y la *alegoría* clásica. Así en *La Victoria de Junín* será el Inca quien reemplaza a los dioses grecos latinos.

*La Victoria de Junín* es la oda que el poeta dedica a Bolívar, pero éste, como expresa en su carta del 12 de julio de 1825, se queja de “un defecto capital”, el hecho de que vea desplazada su figura de héroe por la del inca: “Usted ha trazado un cuadro muy pequeño para colocar dentro de un coloso que ocupa todo el ámbito y cubre con su sombra a los demás personajes. El Inca Huaina Capac parece que es el asunto del poema: él es el genio, él la sabiduría, él es el héroe en fin.”<sup>13</sup> Si bien la *Victoria de Junín* es un poema que celebra el triunfo de la guerra emancipadora, cuyo héroe “proclaman a Bolívar en la tierra / árbitro de la paz y de la guerra” (v.12-13) formalmente disiente, pues trastoca los tópicos canónicos e introduce la alegoría del inca, que excusa una historia y declara la legitimidad de la guerra. La aparición del Inca está precedida de una replica “*Gloria, más no reposo*” (v.353; énfasis mío) que se escucha en el cielo en esa suerte de ambiente teatralizado que permite la aparición del Inca Huaina Capac, para luego dirigirse a las huestes emancipadoras. Declara una historia que revela el carácter devastador de la conquista y la colonia como memoria (v. 385-386):

---

<sup>13</sup> “Carta fechada en Cusco, a 12 de Julio de 1825, dirigida a José Joaquín de Olmedo, en la que comenta los valores literarios del ‘Canto de Junín’, obra del poeta a Simón Bolívar” (Bolívar 1997: 270-274).

No hay punto en estos valles y estos cerros  
que no mande tristísimas.

Para expresar (v. 416-417):

¡Guerra al usurpador! –Qué le debemos?,  
¿Luces, costumbres, religión o leyes?

Además de recordar el magnicidio, el programa poético lleva a Olmedo a crear una parentela en boca de Huaina Capac, que se traduce en:

(1) Una interpelación que rehace la historia a partir de juegos de equivalencias discursivas, un sujeto ficcional del pasado que habla a un sujeto emergente y contemporáneo (v. 375-376):

... Hijos –decía–  
generación del Sol afortunada,  
que con placer yo puedo llamar mía.

(2) La transferencia simbólica del poder que implícitamente reconoce a Bolívar al recordar los asesinatos contra los “Jefe de mi nación” (v.460) inca ~ indio (v. 444-445):

¡Oh campos de Junín!... ¡Oh predilecto  
hijo y amigo y vengador del Inca.

Transferencia que instala una genealogía, una similitud y un mandato. Reconoce en Bolívar a un hijo y, al mismo tiempo, a un amigo; ambas condiciones diseñan el imperativo de vengar al Inca.

(3) La alegoría a su vez reitera un tópico de las naciones decimonónicas, la idea de familia, la nación se imagina como una familia, como un cuerpo capaz de vivir solo a condición de enlazarse como pueblo (v. 446-447):

¡Oh pueblos, que formáis un pueblo solo  
y una familia, y todos sois mis hijos!

Familia, además, con un legado y pertenencia histórica: la de los Incas; así la *Victoria de Junín* de Olmedo será uno de los intentos más preciados de las letras andinas, en tanto resquebraja el modelo canónico neoclásico al confrontarse con las ideas liberales de entonces. Todo esto desde la escritura de la ciudad letrada. Será necesario resquebrajar el orden literario para dar cuenta de esa otra historia emergente, la de los indios y los andes. Esto explica los “palos de ciego” que Simón Bolívar da a Olmedo, pues su retórica es la ortodoxia del canon. Su mirada está del lado de Boileau, Racine y Horacio; y, aún así, el Libertador no pudo dejar de expresar su admiración y elogio al poema:

Confieso a usted que la versificación de su poema me parece sublime; un genio lo arrebató a usted a los cielos. Usted conserva en la mayor parte del canto un calor vivificante y continuo; algunas de las inspiraciones son originales; los pensamientos nobles y hermosos; [...] ¿de dónde sacó usted tanto estro para mantener un canto tan bien sostenido desde su principio hasta el fin? El término da la batalla de la victoria, y usted la ha ganado porque ha finalizado su poema con dulces versos, altas ideas y pensamientos filosóficos. Su vuelta de usted al campo es pindárica, y a mí me ha gustado tanto, que la llamaría divina. (Bolívar 1982:273).

## **2. ENTRE EL *APU OLLANTA* Y LOS *YARAVÍES* DE MELGAR.**

La nación decimonónica procuró para sí un tipo de héroe cultural cuyas cualidades encajaba con el imaginario que deseaba crear. Se explica porque el héroe cultural es una creación también imaginaria y popular. La pregunta que se hacen los hombres del XIX

se sintetiza de la siguiente manera: ¿Qué autor puede representar a la nación?, ¿qué texto representa a la literatura nacional, si “la literatura es el reflejo del carácter y de la civilización de cada país?” (1874).<sup>14</sup> Para los lectores del siglo XXI los iconos nacionales que dan una imagen de la literatura peruana del siglo XIX son Ricardo Palma y Manuel Gonzalez Prada, tal como acertadamente ha indicado Marco Martos (1998). Sin embargo, tal proposición requiere ser matizada, si, como lo estoy haciendo, se revisan los procesos de elaboración textual, el corpus de la literatura andina. Durante el siglo XIX se crearon dos tipos de imaginarios discursivos, que corrieron de la mano con el tiempo. El primero está asociado a las representaciones escénicas del *Apu Ollanta* y el segundo a la poesía de Mariano Melgar.

## 2.1 *Apu Ollanta*

El *Apu Ollanta* concita el interés de estudiosos locales y extranjeros y tiene una amplia difusión en Europa. El conocimiento del drama ollantino se registra a partir de 1816, cuando el padre Antonio de Valdez -cura de Sicuani, a quien se le atribuye la autoría- comenta a su sobrino Narciso Cuenta la existencia del manuscrito ollantino. Dos años después de la muerte de éste se difunde la noticia. Debemos a José Palacios Valdés la “Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas” (1835) que consigna en el *Museo Erudito*.<sup>15</sup> Durante la segunda mitad del siglo XIX pasará a ser tópico de debate y propagación. En el

---

<sup>14</sup> Luis Benjamín Cisneros, "Discurso Aniversario del Club Literario" (Cisneros 1874: 3).

<sup>15</sup> José Palacios Valdés, “Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas” in *Museo Erudito* n° 5-9 (Cuzco, 1835). Cf. también: *Anales del Cuzco* 1856-57 y “Leyenda de Ollantay y Rumiñahui” en *Literatura Quechua* (Bendezú 1980/2003: 146-155).

ámbito local una primera entrega del drama la encontramos en *Antigüedades Peruanas* (1851) de Mariano Eduardo de Rivero y Juan Diego de Tschudi; las traducciones del quechua al castellano en las versiones de Sebastián Barranca, *Ollanta/ La severidad de un padre y la clemencia de un rey* (1868) y la de Constantino Carrasco, *Ollanta/ Drama quichua en tres actos y en verso* (1875).<sup>16</sup> En el caso europeo, éste se difunde desde 1855 en versiones quechua e idiomas de los viajeros (inglés, francés y alemán), así aparecen las versiones Juan Diego de Tschudi, *Ollanta* (Viena 1853, 1875); Clement R. Markham, *Ollanta. An ancient Inca Drama* (1871); y, E. W. Middendorf, *Ollanta* (1890).<sup>17</sup>

La difusión de este texto quechua coincide con la derrota de una de las estrategias de los patricios, la imagen de un país bilingüe, y el triunfo de la opción hispana en el ámbito de la comunicación; asunto entonces que concurren para elaborar la negativa a la propuesta. El *Apu Ollanta* no será la literatura del imaginario nacional porque: Uno, se trata de un drama anónimo que se difunde entre indios (recuérdese, la escenificación no confirmada pero sí difundida de la obra en Tinta y en presencia de Túpac Amaru);<sup>18</sup> es decir, se trata de un drama de evidente vinculación con la república indígena. Dos, este drama resulta un factor de disturbio, pues no obedece al canon de la unidad de lengua

---

<sup>16</sup> Carrasco, Constantino: *Ollanta / Drama quichua en tres actos y en verso*, puesto en verso castellano en *El Correo del Perú* (Lima, setiembre - diciembre 1875). Tres años después aparece en *Trabajos poéticos* (1878). Véase: *Ollanta. Drama quichua en tres actos y en verso* ed. Ricardo Silva-Santisteban (2001: 383-480).

<sup>17</sup> Cf. Juan Diego de Tschudi, *Ollanta* (Viena, 1853, 1875); Clement R. Markham, *Ollanta. An ancient Inca Drama* (London, Truner & Co., 1871); E. W. Middendorf, *Ollanta* (Leipzig, Brockhaus, 1890). Para una lectura actual del drama, las de Jesús Lara, *Ullanta* (Cochabamba, Ed. Juventud, 1971) y la de Julio Calvo Pérez, *Ollantay* (Cuzco, CBC, 1998).

<sup>18</sup> A mediados del siglo XIX, Markham anota: "Don Pablo informed me that the dramas in the time of the incas were acted before the court, in the great square at Cuzco; that the custom was kept up long after the spanish conquest, and that he himself could remember having seen, when a very little boy, a Quichua tragedy acted by indians in the town of Tinta" (1871: 171-172).

como atributo de las naciones decimonónicas. *Apu Ollanta* no solo es un texto escenificado entre los indios, por lo mismo, dicho en la lengua índica, sino que, además, los manuscritos existentes están escritos en quichua de la época. Tres, el *Apu Ollanta* no sólo es de indios y escrita en quechua, sino que además, es de autoría desconocida. El anonimato resulta un problema para la identidad del texto, pues desacraliza y desacredita la individualidad creadora del artefacto literario, asunto difundido por el pensamiento moderno, un texto corresponde a un autor. Y, cuatro, una textualidad como esta, resultaba, además, sospechosa ya que para el periodo se discutía su origen prehispánico o su pertenencia al pasado inmediato, el colonial; sospecha que finalmente hacía que esta textualidad sea revisada como un drama propiamente incásico, tal como la identifica la literatura de la época.<sup>19</sup> Tales argumentos avalaron, finalmente, que el drama *Apu Ollanta* no sea considerada como la obra que representa a la nación, a pesar de lo que dirá Adolfo Vienrich: “Casi es un axioma que sin la Divina comedia (sic.) del Dante, Italia sería o francesa ó austriaca; i sin las Lusiadas de Camoens, Portugal sería España. ¿Que serían Grecia i Troya sin la Iliada i la Odisea de Homero?” (Vienrich 1905: CXIII).

## 2.2. Mariano Melgar

El caso de Mariano Melgar debe examinarse desde la perspectiva de los héroes culturales que las naciones decimonónicas crearon para imaginarse como tales, cuestión que coincide con otros héroes, tales como José Joaquín de Olmedo y Juan

---

<sup>19</sup> Sobre el debate remito a Eugenio Larrabure (1886), Bartolomé Mitre (1881), Teodoro Meneses (1961), Julio Calvo (1998) y Carlos García-Bedoya (2000).

Wallparimachi Mayta. La figura del héroe cultural se consolida en 1878. Melgar será mártir y poeta a la vez. Su imagen se evoca en este retrato:

Grande, noble y majestuosa es la figura que ofrece á nuestra imaginación el jóven cuyo corazon no latía á otros impulsos que á los del amor. Amaba á su patria, y amaba á una mujer en cuya posesión cifró la ventura de su existencia. Ver libre á su patria y ser amado de la mujer á quién ha cantado con el nombre de Silvia, he aquí las dos ideas que sirvieron de norte a D. Mariano Melgar. (García Calderón 1878: 12).

Esta creación va acompañada por la valoración poética de quien escribe la “Introducción” a las *Poesías de don Mariano Melgar*, me refiero a García Calderón. Para explicar al héroe cultural Melgar conviene recordar su condición de mártir. El poeta arequipeño se incorpora a las luchas emancipadoras, en ella participa en las huestes libertarias de Pumacahua, quien al ser derrotado, será fusilado. Asunto que se asocia a otras características que los biógrafos de Melgar han identificado: se trata de su precocidad académica y su temprano inicio en las lides académicas (comenzó a leer a los tres años, a los diez dominaba el latín, a los 17 era profesor de física, latín y retórica). Estos mismos han identificado parte de la leyenda que se ha erigido alrededor del héroe; se trata del intenso y apasionado amor, así conocemos que se había enamorado de Melisa y el desbordante y azaroso culto a la inimaginable Silvia.<sup>20</sup>

Mariano Melgar había participado en los prolegómenos del hito de la Independencia; era, en principio, un héroe de la nación peruana. Esta ventaja, además,

---

<sup>20</sup> Sobre la biografía y poesía de Mariano Melgar revítese especialmente las de José Fabio Melgar, “Noticias biográficas”, fechada en setiembre de 1865 (1878); la nota singular de José Carlos Mariátegui (1927/1988); Juan G. Carpio, *El yaraví arequipeño* (1976); Antonio Cornejo Polar, “La literatura peruana, totalidad contradictoria” (1982/1989) y Aurelio Miró Quesada Sosa, *Historia y leyenda de Mariano Melgar* (1998).

era reforzada por dos hechos: la popularidad del poeta para amplios sectores del país, en especial para indígenas y mestizos pueblerinos; y, de otro lado, una ascendencia criolla, una procedencia genealógica que estaba avalada por blasones aristocráticos, aunque su situación económica era discutible. Por lo mismo, el carné social –para usar una categoría de Pierre Bourdieu-<sup>21</sup> da cuenta del talento poético y acuciosidad académica, que en Mariano Melgar se confunde con un niño prodigio y una adolescencia académica destacada (catedrático de varias materias en el Seminario). Gozaba desde su temprana partida de la admiración local y se conocían sus gestos románticos como la *Carta a Silvia* (publicada en 1827), y una devoción alimentada por la tertulia arequipeña, que coincidía con el prototipo de héroe para la ciudad letrada.<sup>22</sup> Como individuo Mariano Melgar era un sujeto que reunía todas las condiciones para ser incorporado en el panteón de los héroes. Su talento académico coincidía con su pertenencia a la ciudad letrada. Su condición de criollo permite la emergencia del héroe cultural en feliz juntura con la de héroe civil. La condición de héroe, simultáneamente, se emparenta con la popularidad que gozaba el poeta en tanto modelo de amante y difusor de “sus” poemas que aparecían en el cancionero vernáculo del sur andino. Esta es en breve la información que deseo recordar.

En relación a su creación, hay un doble discurso: el primero tiene que ver con el manejo de las formas neoclásicas y la difusión de una forma nativa, el yaraví. Leído desde la perspectiva de la sociología de la cultura no existiría una consistencia entre el héroe y su práctica poética. El uso de la forma neoclásica es un fenómeno de

---

<sup>21</sup> Me refiero a su *La ilusión biográfica* (1998).

<sup>22</sup> Sobre la poesía de Mariano Melgar véase: *Poesías* (1878); *Álbum del centenario* (1891); *Poesías completas* (1971), *Poesía completa* (1997), principalmente. Cito por la edición de Academia, 1971.

dependencia, donde la autonomía no es posible, aunque estos formatos son aptos para expresar ideas ejemplificadoras y de las que tenemos la certidumbre de la autoría del héroe, en particular, la Oda al Excelentísimo Señor D.D. José Baquijano y Carrillo<sup>23</sup> y la fábula “El ruiseñor y el calesero” (ed. Academia 1971: 412-413)<sup>24</sup> y, por cierto, la publicación póstuma de la *Carta a Silva*. No ocurre lo mismo con las formas vernáculas, donde el tono intimista se aleja de la demanda social, siendo el yaraví una forma autónoma y local. Esta contradicción que se ve en el aspecto formal tiene su correlato en las publicaciones que se suceden y configuran al héroe. Melgar, en vida, no publicó ninguno de los textos que ahora se le atribuye. Entonces, cabe la pregunta ¿cómo se incorpora en el canon literario la producción poética de Mariano Melgar, o mejor aún, cómo éste se convierte en héroe cultural del país?

### 2.1.2. Del héroe cultural

En la poesía de Melgar, la que acaso no podemos poner en duda, se encuentra un conjunto de géneros poéticos asociados al neoclásico: la oda, la epístola, las glosas y los epigramas. Formas que el poeta asume para hilvanar una temática que va de la denuncia social al desvarío del amor, de su asertividad moral a la defensa del indio. Desde esta perspectiva coincide con José Joaquín de Olmedo, en tanto que el género es insuficiente para el desarrollo del programa emancipatorio. La alegoría será un mecanismo al que

---

<sup>23</sup> Breve descripción de las fiestas celebradas en la Capital de los Reyes del Perú, / Con motivo de la promoción del Excmo. Señor D.D. José Baquijano y Carrillo... al supremo gobierno (Lima, 1812) de José Antonio Miralla (una oda, un soneto y un brindis). Véase: Oda “Ilustre Americano/Honor eterno del peruano” (Melgar 1971: 45-48).

<sup>24</sup> Según la Ed. de la Academia, aparece por primera vez en *El Investigador* (Lima, de octubre 1813) volumen II, fas, 125-126, sin firma.

acude Melgar, así en uno de los poemas tempranamente divulgados, se aprecia la presencia de elementos que discrepan con el molde de neoclásico y lo convierten en una forma que se americaniza, así “Mayta, Iberia y Minerva” (v.159) se alborozaba cuando hablan de la libertad: “Así será y gozamos / Diremos: es mi Patria el globo entero; / Hermano soy del indio y del ibero; / Y los hombres famosos/ Que nos rigen, son padres generales/ Que harán triunfar a todos de sus males” (v. 193-198), trazo que no escapa a las primeras manifestaciones del mestizaje como acto político. Si esta mixtura ocurre en la “Oda a la libertad”,<sup>25</sup> el carácter ejemplificador de la epístola será olvidado para dar cuenta de un tono más intimista; es decir, un lugar donde el yo-poético habla de la amada: “La historia de mi amor, toda mi historia,/ Voy a contarte, mi querida ‘Silvia’”(v. 3-4) escribe en *Carta a Silvia* (Melgar ed. Academia: 255-271), en la que el sujeto se instala no sólo aturdidísimo y desesperanzado, sino desesperado: “Pierda a mi ‘Silvia’, pierda en ella todo,/ Y vague sin mi bien, en otros climas.” (v.277-278). En la oda “Dejad amigos... ¿injusticia tanta...?”, Melgar (ed. Academia: 113-116) nos propone esa doble opción, la Amada es simultáneamente la Patria (v. 55-60):

¿Cómo opuestos a la Patria, que abandone  
Este amor te procura?  
No, Silvia es otra ya: jamás se opone  
A mi ley su ternura;  
Mi ley es de la Patria el amor mío,  
Y es ley de Silvia, pues su pecho es mío.

---

<sup>25</sup> Con ese título se conoce a la oda. La Academia lo registra como “Por fin libre y seguro” (Melgar 1971: 49-57). La edición de Nancy recuerda que: “Esta Oda debió de ser compuesta después de la promulgación de la Constitución Española de 1812; y con motivo de la elección del primer ayuntamiento constitucional de Arequipa. Así se deduce de su contexto; y aunque no tiene título, le hemos puesto tomándolo de la primera estrofa.” (Melgar 1878: 103-104).

Para declarar: “Por Silvia amo mi Patria con esmero /Y por mi patria amada a Silvia quiero” (v. 65-66). El desengaño juzgado desde el entrañamiento o la patria, entre ambas no hay confrontación, ni negación, cuestión que solo se resuelve por la unicidad o equivalencia Silvia ~ Patria porque Silvia “autoriza” al patriota a luchar por ella, que es, así misma, la Patria. Si en este nivel se resuelve la diferencia, no ocurre lo mismo a nivel formal; el texto se estructura en una oda que acusa la reivindicación neoclásica. Escritura que sigue toda la trayectoria estilística de la ciudad letrada, por eso también la recurrencia a la fábula. De hecho las fábulas son formas recreadas en el mundo ilustrado por los neoclásicos y fue muy bien utilizados por los hombres de letras de entonces. Al mártir de Umachiri, se le atribuye la escritura de 14 fábulas<sup>26</sup>, en estas da cuenta de sus preocupaciones sociales. En “El ruiseñor y el calesero” (ed. Academia: 412-413), que publica en vida, alude a los gustos estéticos de la gente, entre la cotorra y el ruiseñor, el calesero sabe distinguir cuando se trata de arte, de musicalidad y no de barullo (v. 2-7):

Un ruiseñor cantaba  
Su amor y su ternura  
A tiempo cabalmente que pasaba  
Por la calle vecina un calesero,  
Que despreciando tan divino canto  
Corrió a escuchar a un loro majadero.

Pero donde mejor se representa el espíritu emancipador es en la fábula patriótica “El cantero y el asno” (1971:419-421), cuentito en el que se narra la situación del indio (“Nos dicen ciertas gentes/ Que es incapaz el indio;/ Yo voy a contestarles/ con este cuentito”; v. 1-4), a partir de la oposición caballo/asno, aunque ambos cuadrúpedos,

---

<sup>26</sup> “El cantero y el asno”, “Las abejas”, “Las cotorras y el zorro”, “Las aves domésticas”, “El asno cornudo”, “La ballena y el lobo”, “El ruiseñor y el calesero”, “Los gatos”, “El murciélago” y “El Sol”. La edición de 1997 incluye además, “Enfermedades de poetas y sus remedios”, “Dícenme, Fabio, que con furor vivo”, “Fabricio de ser noble se ha antojado” y “Por no sé que capricho”.

corresponden a la herencia hispana, simbolizan la oposición criollo/indio. El criollo será ese caballo brioso, mientras que el indio es ese piajeno maltrecho, malcomido. “‘Lluevan azotes: lindo; / Sorna y cachaza y vamos/ Para esto hemos nacido’ ” (v. 36-38), así responden a la queja del cantero.

La incorporación en el álbum de las bellas letras es tardía y obedece a un movimiento local que tiene repercusión en el canon literario, hasta la definitiva inclusión a fines del siglo XIX y su primera consagración en 1905 cuando José de la Riva-Agüero (1905)<sup>27</sup> reconoce la singularidad del poeta Melgar: “Nuestra literatura del siglo XIX principia con el poeta arequipeño Mariano Melgar” (:78), pues, continúa Riva-Agüero, constituye “un momento único en nuestra historia literaria” (:79) por haber introducido “la tristeza india y por haber sabido expresar, aunque raras veces, con acentos sinceros una pasión amorosa, ferviente e idealista, que la poesía del siglo XVIII no conoció, Melgar es en el Perú un innovador” (Riva-Agüero: 80) que en palabras de José Carlos Mariátegui será “el primer momento peruano de esta literatura” (1927/1988: 267).<sup>28</sup> El itinerario de las publicaciones tempranas revela a *Carta a Silvia* como el único texto más cercano a la vida del héroe; tendremos que esperar a los años 30 del siglo XIX, momento en que se publican varios de sus textos poéticos, aunque la colección mayor es la que corresponde a *Poesías de don Mariano Melgar* (1878). Estas

---

<sup>27</sup> Me estoy refiriendo a su tesis de bachiller, *El carácter de la literatura del Perú* (1905: 78-80).

<sup>28</sup> José Carlos Mariátegui elabora esta imagen: “Su primer expresador de categoría [del “sentimiento indígena”] es Mariano Melgar. La crítica limeña lo trata con un poco de desdén. Lo siente demasiado popular, poco distinguido. Le molesta en sus versos, junto con a una sintaxis un poco callejera, el empleo de giros plebeyos. Le disgusta en el fondo, el género mismo. No puede ser de su gusto un poeta que casi no ha dejado sino yaravíes. Esta crítica aprecia más cualquiera oda soporífera de Pando.” (1927/1988: 266). Luego concluirá, expresando un diferencia grave: “Para Riva-Agüero, el poeta de los yaravíes no es sino ‘un momento curioso de la literatura peruana’. Rectifiquemos su juicio, diciendo que es el primer momento peruano de esta literatura.” (Mariátegui: 267).

publicaciones coinciden con algunos eventos registrados en los anales de la historia local. La exhumación de los restos del héroe se produce en 1833, y simbólicamente estos serán enterrados en el cementerio de La Apacheta de Arequipa. Este acto cívico tiene mucho de patriótico y de invención en la creación del héroe. Este fenómeno concluirá en 1874 cuando en Arequipa se instala el Congreso Constituyente que coincide con la publicación de *Poesías de Don Mariano Melgar* que trae prólogo de Francisco García-Calderón y las notas biográficas que preparó su hermano José Fabio Melgar. Pero es la memoria popular donde crece con seguridad la imagen del héroe: “La vida y la muerte del joven D. Mariano Melgar son una tradición querida en el pueblo que lo vio nacer”, con esta afirmación inicia su hermano José Fabio sus “Noticias biográficas”; luego asevera: “Medio siglo há que la muerte de este joven debió hundir su nombre en el olvido, sí el hubiese nacido para ser olvidado, y si no hubiese tenido la suerte de ser hijo de Arequipa. Allí se conserva su memoria viva y en todo su frescor, se cantan sus canciones con predilección, se recuerda su heroica muerte con el título de gloria para él y para su compatriota, y se visita con lágrimas su tumba.” (en Melgar 1878: 43). La popularidad del héroe coincide con la fábula del personaje que se había enamorado de Silvia y a ella le dedicó sus poesías. El texto conocido tempranamente es la *Carta a Silvia*. Luego, se ha creado una leyenda alrededor del yaraví, en el cuadro que a continuación exhibo doy cuenta de cuáles son los yaravíes tempranos. Si se observa, de ese conjunto solo un texto se vincula con el esquema quechua yaraví; el resto adapta o asumen reminiscencias de las estructuras indígenas andinas. Esto debe quedar claro, pues, coincide con la difusión de textos atribuidos a Mariano Melgar y que se cantaban en el sur; así lo indica, por ejemplo, el manuscrito de la Biblioteca del Congreso de Buenos Aires: “Este yaraví de Melgar es atamado y se canta en todo el

Perú, en Bolivia y en parte del N. de la republica de Argentina”, escribe Juan María Gutiérrez (Melgar, ed. 1971: 319).<sup>29</sup> Obsérvese la trayectoria de sus textos, por demás, póstumos:

1. La *Carta a Silvia* se publica en Ayacucho (1827) y *Arte de Olvidar*, traducción de *Remedios de Amor* de Ovidio (Arequipa, 1833).
2. *Fábulas, yaravíes, odas, rimas provenzales* y *Salmo 13* aparece en *El Republicano* de Arequipa 1827, para reimprimirse en 1830 y 1831.
3. *Atravers L’Amerique du sud. Le poete de los andes* (F. Devadie, París 1858), incluye dos yaravíes y Mateo Paz Soldán, *Geografía del Perú* incluye el yaraví “Con que al fin tirano dueño”, publicada también en el *Parnaso Peruano* de José Domingo Cortez (1877), edición consagratoria de los poetas del tercer tercio del siglo XIX.
4. La *Lira Patriótica*, compilación de Godofredo Corpancho (Lima 1873) incluye “Oda a la libertad”.
5. Dionisio Anchorena en *Gramática Quechua* (1874:132-133) incluye el yaraví *Chamaycuna/* “Las quejas”, que la edición de 1878 (: 203-2004) la consigna como Yaraví VII (Con que al fin, tirano dueño...)
6. *Poesías de Don Mariano Melgar* aparece en Nancy (Francia) 1878, con notas de Francisco García Calderón y José Fabio Melgar, fija 10 yaravíes.
7. En la *Lira Arequipeña* (Arequipa, 1889) incluye “La cristalina corriente; 12 yaravíes y una décima”.
8. *Álbum del centenario* (1891)

---

<sup>29</sup> Se trata de yaraví que empieza con el verso “¿Con que al fin tirano dueño”.

9. Los diarios arequipeños *La Bolsa* y *El pueblo* publican, entre 1891 y 1915 varios inéditos atribuidos a Melgar.
10. En *Misturas para el bello sexo. Canciones y yaravíes antiguos y modernos* (Arequipa 1893).

Si se observa con atención las publicaciones más importantes corresponden a espacios locales, a circuitos básicamente restringidos, y de naturaleza antológica. La difusión temprana de *Carta a Silvia* y *Arte de Olvidar* son textos poéticos de mayor peso que solo se publican a 12 y 17 años después de la desaparición del héroe. Periodo en que localmente se lo asocia a las voces populares como el yaraví. Dos textos son los consagratorios, a nivel nacional, la edición preparada en 1865 y publicada como *Poesías de don Mariano Melgar* en 1878; y, para América del Sur lo será el *Parnaso Peruano* (1877) de José Domingo Cortés; libros que llegan con buena estrella para hacer florecer un poeta que en vida tuvo la magia de la escritura pero que había pasado a ser parte de la memoria del cancionero vernáculo precisamente por la fabulación en torno al héroe. “Todos por distintos motivos, ensalzaban su memoria; y en medio de este sentimiento general la fama de sus versos llegó á tal punto que por muchos años se ha mirado en Arequipa como un ramo de la educación del bello sexo el aprendizaje de la letra y música de los yaravíes de Melgar. No debe extrañarse por eso que al abrigo de esa reputación se diese fama á algunos versos compuestos por distintos autores.”, escribe Francisco García Calderón (en Melgar 1878: 14). El tono consagratorio del poeta, como tal, tiene a su vez que ver con dos eventos históricos: la recuperación de los restos del héroe de Umachiri, cuando fueron exhumados de la capilla de Santiago de Ayavirí y traídos a la inauguración del cementerio “La Apacheta” donde descansan los restos del

poeta, esto en Setiembre 1833. Y se reforzará 40 años más tarde, cuando Godofredo Corpancho publica la *Lira Patriótica* para celebrar la primera elección del Congreso Constituyente de Arequipa y en la que incluye la “Oda a la libertad”.

Mi propuesta de la creación de héroe cultural, como se aprecia, se basa en lo siguiente: se trata de una historia singular con la cual se construye una leyenda. Melgar héroe, Melgar popular, desborda los límites de las estratificaciones sociales y se puede rastrear a lo largo de lo que sucede en espacio local. Es un héroe cultural aceptado, asumido y querido: al mismo tiempo que socialmente representa a los criollos (Melgar pertenece a esas familias criollas, notables, aunque medianamente empobrecidas), lo será también de los indígenas, de los sectores populares. Esta es una de las razones por la cual se elabora un discurso sobre el héroe y calza bien en relación con el ideario decimonónico de la nación. El poeta arequipeño solo será reconocido a fines del siglo XIX, cuando su hermano José Fabio Melgar y Francisco García Calderón preparan la edición de sus poesías que se imprime en Nancy (Francia). En vida, Mariano Melgar solo publicó cuatro textos aunque se ha documentado el virtuosismo poético del héroe cultural. La tardía publicación, primero de la Academia Peruana de la Lengua (1971) y la última de la Universidad San Agustín de Arequipa (1997), dan cuenta de la culminación sospechosa de su inclusión en el canon literario hegemónico. Lo que llama la atención de la trayectoria poética es cómo la leyenda se hizo cada vez más verosímil, aun cuando los lectores llegaran a inscribirse en el blanco y negro que sale de imprenta. Si en la edición de Nancy se sostenía que “Existen muchos de éstos [“versos compuestos por otros autores”]; pero hemos tenido especial cuidado de separar todas las obras apócrifas ó de dudosa autenticidad, para que esa colección comprenda sino

aquellas cuya procedencia estamos seguros.” (García Calderón en Melgar 1878: 14). En la edición de la Academia se indica casi lo mismo:

En lo que se refiere a la autenticidad de las poesías, la variedad de fuentes y la común costumbre de reunir en cuadernos manuscritos poesías de uno o de varios autores, sin consignar su nombre, hace muy difícil la atribución en muchos casos. Las poesías aquí recogidas son, por lo tanto, en su gran mayoría, indudablemente escritas por Melgar; hay otras muy fundadamente atribuidas; y otras, por fin, dudosas, o discutibles, o de otros autores coetáneos, o simplemente copiadas. De las fuentes éditas e inéditas manejadas se han eliminado, por falta de certeza, algunas composiciones; pero, por lo general, se ha preferido correr el riesgo del error, e incluir poesías tradicionalmente adjudicadas a Melgar, o que se hallan dentro de su espíritu, o que en todo caso reflejan el tono literario de la época. (Melgar: 1971: 14).

La seguridad sobre la escritura de Melgar proviene de dos manuscritos: el *Cuaderno 2º* de la Universidad de Indiana (Biblioteca Lilly) y el *Cuaderno 1º* de la Universidad Pacífico, donada por Pedro Benvenuto Murrieta. Sobre *Cuaderno 2º* Estuardo Nuñez ha escrito, “Dentro de este último período, destaca por su trascendencia y valioso contenido, un legajo que contiene diversas poesías de Mariano Melgar que a todas luces constituye una muestra única de manuscritos del poeta peruano de la Independencia, escritas de puño y letra por su autor y lo que es más sugestivo, inéditas buena parte de ellas” (Melgar 1971: 495). Y sobre el *Cuaderno 1º*, Aurelio Miro Quesada S. se responde a una pregunta: “¿Es este manuscrito, como el de la Universidad de Indiana, autógrafo de Melgar? Las apariencias externas lo indican; los rasgos de la letras son iguales; pero no tienen la regularidad caligráfica ni la firma autógrafa de Melgar [...] bien puede ser del propio autor, de quien se ha dicho que hizo frecuentes copias de sus composiciones para sí mismo o para sus amigos de la ‘tertulia literaria’ de Arequipa” (Melgar 1988: [10]-11). Cuestión que nos advierte cuánto de invención puede haber en

el corpus que se lee como poesía de Mariano Melgar y explica el por qué nuestra aproximación al héroe cultural como imaginario de una colectividad a lo largo del siglo XIX. En estricto, el poeta Mariano Melgar es un icono creado en el marco de la nación decimonónica, y lo es porque obedece a la creación de un héroe cultural; poeta culto, poeta neoclásico y contradictoriamente quien hace que el yaraví asuma carta de ciudadanía para la ciudad letrada, de allí, su arraigo popular. En esto coincidimos con Juan G. Carpio Muñoz, para quien “Mariano Melgar, tenido en la ciudad por ‘inventor’ del yaraví arequipeño, recogió de los labios de los *lonccos* y retomando estas creaciones populares les dio forma culta a la usanza occidental; es decir, destiló el yaraví *loncco*. Melgar, entroncó la creación popular *loncca* con la poesía occidental, convirtiendo el yaraví *loncco* y chacarero en el yaraví arequipeño y citadino; por eso, incluso, se explica por qué se cree al patriota arequipeño como el ‘inventor’ del género.” (Carpio 1981: 65). Veamos a continuación el siguiente texto de Melgar.

(4) *Vuelve, que ya no puedo*

1.       Vuelve, que ya no puedo  
vivir sin tus cariños:  
vuelve mi palomita,  
vuelve a tu dulce nido.
  
5.       Mira que hay cazadores  
Que con intento inícuo  
te pondrán en sus redes  
mortales atractivos;  
y cuando te hagan presa
10.      te darán cruel martirio:  
no sea que te cacen,  
huye tanto peligro.  
          Vuelve mi palomita,  
          vuelve a tu dulce nido.

15 Ninguno ha de quererte  
corno yo te he querido,  
te engañas si pretendes  
hallar amor más fino.  
habrá otros nidos de oro,  
20 pero no como el mío:  
por quien vertió tu pecho  
sus primeros gemidos.  
Vuelve mi palomita,  
vuelve a tu dulce nido.

25 Bien sabes que yo, siempre  
en tu amor embebido,  
jamás toqué tus plumas,  
ni ajé tu albor divino;  
si otro puede tocarlas  
30 y disipar su brillo,  
salva tu mejor prenda,  
ven al seguro asilo.  
Vuelve mi palomita,  
vuelve a tu dulce nido.

35 ¿Por qué, díme, te alejas?  
¿por qué con odio, impío  
dejas un dueño amante  
por buscar precipicios?  
¿así abandonar quieres  
40 tu asiento tan antiguo?  
¿con que así ha de quedarse  
mi corazón vacío?  
Vuelve mi palomita,  
vuelve a tu dulce nido.

45 No pienses que haya entrado  
aquí otro pajarillo:  
no, palomita mía,  
nadie toca este sitio.  
tuyo es mi pecho entero,  
50 tuyo es este albedrío;  
y por tí sola clamo  
con amantes suspiros.  
Vuelve mi palomita,  
vuelve a tu dulce nido.

55 Yo solo reconozco  
tus bellos coloridos,

yo solo sabré darles  
 su aprecio merecido,  
 yo solo así merezco  
 60 gozar de tu cariño;  
 y tú solo en mí puedes  
 gozar días tranquilos.  
         Vuelve mi palomita,  
         vuelve a tu dulce nido.

65       No seas, pues, tirana:  
 haz ya paces conmigo:  
 ya de llorar cansado  
 me tiene tu capricho.  
 no vuelvas más, no sigas  
 70 tus desviados giros;  
 tus alitas doradas  
 revuelvan, que ya expiro.  
         Vuelve, que ya no puedo  
         vivir sin tus cariños,  
 75       vuelve mi palomita,  
         vuelve a tu dulce nido.<sup>30</sup>

Lo que inmediatamente llama la atención es la disposición de los versos, cuya medida es heptasílabo con rima asonante y estructurada en octavas.<sup>31</sup> Pero lo que organiza la dimensión del poema es exactamente el abandono del amante configurado en la metáfora de paloma, *urpi*, de la tradición andina. Exactamente la metáfora de la paloma suministra uno de los juegos virtuosos de la poesía indígena y cuya eficacia

---

<sup>30</sup> Cf. Para edición de Nancy se trata del yaraví IV (1878: 196-198), la Academia la consigna en las páginas 369 a la 372; la de San Agustín como el yaraví IV, tal como se lee en la edición de 1878 (:124-126) y las *Poesía de don Mariano Melgar* (Cuaderno 1º: 26-30). La edición de la Academia anota las siguientes variantes: ---6. Que con afán maligno (N.)/--9. Y cuando te hayan preso (N.)/ —21. Por tí vertió mi pecho (N.)/--29. En R. y en P. P.: Y otro puede tocarlas. Es mejor la versión de N./ —41. ¿Con que así ha de quererte (N.)/ —42. El corazón herido? (N.)/--56. Tu bello colorido (N.)/--57. Así en Parnaso Peruano. . . En El R.: Y solo sabré darles./ —58. Su precio merecido (N.)/--66. Haz las paces conmigo. (N.)/--69. No vuelas más, no sigas. (N.)/--72. Vuelve a mí que ya expiro (N.). El Cuaderno 1º de Mariano Melgar consigna los siguientes cambios: v. 11: *cazen*; v. 28: “Ni aje *su* albor divino”; v. 29: “y otro puede tocarlas”; v. 69: *vuelas*, por *vuelvas*; y, v. 72: “*vuelve a mí* que ya expiro.” La repetición de verso se simplifica: “Vuelve acá”.

<sup>31</sup> Esta estructura invita a pensar en una forma popular como la copla andina. Véase: Laura Hidalgo Alzadora. *Coplas del carnaval de Guaranda*. Recopilación y análisis literario (Quito, Ed. El Conejo, 1984) y la tesis de licenciatura de Eugenia Peregrina Quiroz Castañeda, *La copla cajamarquina: las voces del carnaval* (Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997).

poética está vinculada a dos nociones: al cautiverio y a la libertad. Juan G. Carpio precisa que “contradictoriamente, el yaraví arequipeño expresa una ideología *individualista y libertaria* pues supone márgenes enormes de libre determinación personal” (1981:64). Esta contradicción remite a su vez a las indagaciones que realizó Carpio Muñoz en 1976, en ellas da cuenta cómo el yaraví arequipeño tiene arraigo en una población amestizada conocida como lonccos.<sup>32</sup> Esta población indígena tenía posesión de las tierras, aunque recortada la libertad. Dispone de la tierra, pero esa estancia será para él “cautiverio”. Se mueve libremente en esas tierras, pero él no usufructa lo que produce. Los excedentes agrícolas serán beneficiados por los encomenderos que lo negociarán y venderán a las zonas mineras. Eso sería lo que revela la poesía vernacular al introducir en el yaraví la metáfora del *pajarillo cautivo*: “La figura más expresiva de esta situación es el pajarillo cautivo: la unidad contradictoria del que nació libre y vive sin libertad.” (Carpio 1981: 64).

El abandono configura un lugar desolado. Es un espacio sin el otro / la otra, es un territorio de ausencia(s), de lo que falta, que hace al sujeto de enunciación declarar los riesgos que supone la “autonomía”. La instancia de yo-poético aquí se convierte en una suerte de censor. No es un sujeto completo, en un *otro* incompleto. Lo será en la medida que la paloma retorne; el regreso sugiere la reinstalación del espacio feliz (*kusi kaypi*) necesario para ser (*kay*). Pues el yo-poético se ha imaginado como *ayllu*, como núcleo

---

<sup>32</sup> “Los *lonccos*, mestizos en una singular situación dominada de la época colonial fueron los creadores anónimos de los yaravíes arequipeños que sintetizan, por un lado, algunas de las formas del jarawí prehispánico; formas de la influencia occidental que portaron e impusieron los españoles y que los *lonccos* asimilaron en el proceso de amestización y, fundamentalmente, la expresión ideológica de una situación social definida.” (Carpio 1981: 65)

orgánico de la vida comunal y su relación equivale a la relación uno otro, es decir, a la relación de pareja (*yananti*). Por eso, la metáfora será de un amor desconsolado, absoluto, que lo único que cabe es el retorno de ella. Instancia de máxima devoción y tierna pasión será este yaraví. Desde otras aristas, la paloma representa el ejercicio de la libertad frente al cautiverio. La noción del sujeto libre, aunque femenino, es lo que llama la atención. La idea de libertad es una metáfora tejida en el siglo XVII cuando las comunidades indígenas constatan la reducción a la que fueron sometidos, en realidad una suerte de libertad aunque dependiente del encomendador (Carpio, 1976). Entonces, la metáfora de la *urpi*, de la paloma, contradictoriamente en plena revuelta emancipatoria tendría que leerse como el anhelo de libertad, he allí, sí, la constitución del héroe cultural. No solo llora las desdichas por la amada que se va, sino que esa idea es el fin del cautiverio, la clausura del tiempo de la deshonra para instalar un nuevo espacio utópico donde los “indios” podrían aspirar a ser libres.

### 3. JUAN WALLPARIMACHI MAYTA

Jesús Lara resume la ficha biográfica de Juan Wallparimachi Mayta así: “Era indio. En su condición de tal no habría merecido los honores de la inmortalidad. Nacido para la esclavitud y el desprecio, su destino era desaparecer como la brizna caída en la vorágine. Pero era grande su talento; era digno de admiración su valor. No sé podía dejar de contar sus hechos; no se podía dejar de recitar sus versos. Y se le inventó un nacimiento y una genealogía tan singulares como su propia vida.” (1947/1979: 136) Lo

cierto es que se trata de un héroe sureño, en cuya historia se mezclan realidad y leyenda; la leyenda es la que mejor conocemos (Espino: 2001: 111 ss.; Espezúa 2002:11-22). Silvia M. Nagy ha anotado que la historia Wallparimachi tiene que ver con varios planos de la ausencia<sup>33</sup>. Historia además que se dio a conocer a lo largo de diversos escritos literarios. Esto comienza hacerse a partir de 1885 y termina con la publicación de 1947 de Jesús Lara. Entre estos trabajos anotamos los siguientes: Bejamín Rivas, *Wallparrimachi o un descendiente de reyes* (1885), publica el poema “Kacharpari” en la versión de José Armando Méndez; Samuel Velasco Flor, lo incluye en *Vidas bolivianas célebres*; Lindaura Anzoátegui de Campero, la novela *Huallparrimachi*. Para 1915 Miguel Ramallo, *Guerrilleros de la Independencia* (1919). Todos estos documentos crean una historia que identifica a Walparimachi como un héroe de la independencia que, además de hacer poesía en quechua, tenía una ascendencia que se vinculaba con la nobleza criolla e inca. Desde la versión indianista este habría sido hijo de María Sawaraura que se juntó con un criollo, Francisco de Paula Sanz, del que se decía “que era hijo bastardo de Carlos III” (cf. Lara 1947: 137). Al morir su madre y ser abandonado por su padre, este fue “raptado por los indios de Macha y educado por ellos a la usanza primitiva” (Ibídem). Pero las indagaciones de 1922 hechas por Jesús Lara indican que, según la versión de José Armando Méndez, “el indio, nacido en la región de Macha, Potosí, quedó huérfano de padre y madre en sus primeros años. Wallparrimachi era el apellido de su padre, y Maita el de su madre. El poeta los había empleado durante toda su vida. Manuel Ascensión Padilla lo había recogido muy tierno en calidad de sirviente, esto es de esclavo.” (Lara: 139-140). Una historia discrepante

---

<sup>33</sup> “Al considerar la escasa obra de este poeta, lo primero que llama la atención es su carácter enigmático causado por el elemento de ausencia que se manifiesta en ella de varias maneras.” (Nagy 1994: 7)

es la que propone Wánkar para quien, “El criollo Manuel Asencio Padilla se incorporó a su tropas”, según observación hecha por Nagy (:9), y sobre la que debemos indicar, que más se trata de una fabulación entusiasta. La figura del héroe destaca como sagaz y valiente guerrero, líder de las huestes indígenas, hábil en el manejo de las armas, en especial, de la honda. Cómo mártir, murió en la batalla de Las Carreteras, el 7 de agosto de 1814. La leyenda agrega a estas líneas una historia de amor entre el héroe y la joven Vicenta Quiroz, la misma que fuera ultrajada por su esposo y enviada a recluir en un monasterio. La tradición del indio Juan Wallparimachi Mayta indica también habilidades para la lectura y la escritura, la composición de muchos poemas que se perdieron en la comarca del olvido.

Las noticias sobre la poesía quechua de Wallparimachi Mayta la tenemos recién a fines de siglo XIX y en 1922 Jesús Lara logra acceder a un cuaderno de poemas del vate de Macha. En la transcripción de escritura sus poemas destacan formas y modelaciones a la usanza hispana; es decir, versos fijados en pentasílabos y heptasílabos y rimas asonantes. Sus textos se difundieron a través de la transmisión oral. La escritura aquí operó como una matriz que sirvió para la divulgación de los textos. No se maneja información de publicaciones tempranas de los poemas de Wallparimachi. Los doce textos que se conocen de Juan Wallparimachi reúnen características que permiten identificarla con la vieja tradición indígena<sup>34</sup>, no en el uso irregular del verso, sino en la forma cómo la naturaleza es consustancial con la realización del poema y cómo se utilizan formas propias de los enunciados indígenas (paralelismo, etc.). Debe aclararse

---

<sup>34</sup> Los takikuna que se atribuyen son: *Munarikúway*, *Imaynallatan atiyman*, *Kacharpari*, *Wayñu*, *Imapajñátaj kausani*, *Taki*, *Ripunña úrpiy*, *Karúinchay*, *Urpíllay*, *Arawi*, *Chay ñawiyki* y *Mámay*,

también los exabruptos que identifican la poesía de Wallparimachi con el romanticismo como hace Edmundo Bendezú (1986: 49): “en el caso de Huallparimachi el verso quechua brotaba puro en lengua quechua pero con los inconfundibles acentos románticos de su tiempo”; para evidenciar, por el contrario, el tono vernacular que incubaba estos poemas. La poesía del poeta de Macha, sin duda, es de inspiración indígena. No hay tampoco porque esperar que los textos poéticos de Wallparimachi estén relacionados con temas cívicos o la protesta anticolonial; no sería la primera vez que esto ocurre, como sucedió con Mariano Melgar y con Sándor Petőfi como ha sugerido Nagy. De hecho no se puede recusar la inexistencia de un corpus mayor al ya indicado sobre la base de la ola represiva en pleno periodo de la emancipación o lo que Larson ha notificado como “zonas de oscuridad historiográfica” (2002:40). Ciertamente es un agravante que hay que tener en cuenta, pero, definitivamente, no constituye el elemento catalizador.

(5) *Munarikuway* / *Ámame*

5	Qanllapin súnqoy, Qantan rikuyki Mosqoyniypipas. Qanpin yuyani, Qantan mask'ayki Rijch'ayniypipas.	Sólo en tí está mi corazón Y cuando sueño No veo a nadie sino a tí. Solo en tí pienso Y a tí también te busco Si estoy despierto.
10	Inti jinamin Ñawiykikuna Ñuqápaj k'anchan. Ñáuray t'ikari Uyaykipimin Ñuqápaj phanchan.	Igual que el sol Fulguran para mí Tus ojos. En tu faz se abren, Para regalo mío, Todas las flores.
15	Chay ñawillayki K'anchaynillanwan Kausachiwantaj.	La lumbre sola De tus pupilas Me da la vida.

Phánchaj simiyki Asikuyninwan Kusichiwantaj.	Y tu boca florida Con su sonrisa Me hace dichoso.
20 Munakulláway, Irpa urpilla, Mana manchaspa. Ñuqa qanrayku Wáñuy yachasaj Qanta munaspa.	Ven, y ámame, Tierna paloma, No temas nada. Pese al destino Yo te amaré Hasta la muerte. <sup>35</sup>

Silvia Nagy señala en su estudio que “La poesía de Wallparrimachi se nutre de este sentimiento [ausencia ~ soledad], es su característica más esencial y es la que lleva la mayor carga emocional en la obra” (1994:10); la vincula a su tono folclórico, por eso la “naturaleza no es el trasfondo ornamental que corresponde a los sentimientos del poeta, o los refleja, sino que forma parte de su mundo interior” (:15-16) y concluye su trabajo afirmando:

Wallparrimachi, con toda probabilidad, fue el primer poeta indígena que escribió en la tradición incaica, sin embargo con una voz propia, creando una obra individual que, por fortuna, es parte de la herencia literaria de los quechuas (Nagy:17).

En realidad, se trata de un poeta indígena que incorpora en su taki la memoria quechua, india y no inca, en el sentido del impacto de la guerra de idolatrías en la cultura vernácula. Esto explica que, en efecto, la poesía de Wallparimachi, se aproxime al folclor y que la naturaleza se instale en la trama discursiva como elemento que el yo-poético maneja para expresar vivamente sus sentimientos. Si observamos la estructura formal, estaremos convencidos que la escritura imita una arquitectura de inspiración

---

<sup>35</sup> Jesús Lara (1960), lo toma de la colección Méndez; la transcripción quechua y la versión en español es de Lara.

hispana. Tiene 24 versos que se organizan en versos pentasílabos que alternan asonantes, pero de manera dispar, como se apreciará a continuación donde se indica en columnas vertical la secuencia de rima seguida del número de verso y de manera horizontal, en que posición se ubican éstas:

	I.	II.	III.	IV.
1.	a (1)	e (7)	b (13)	h* (19)
2.	b (2)	f (8)	g (14)	c* (20)
3.	c (3)	g (9)	h (15)	i (21)
4.	d (4)	d (10)	b (16)	a* (22)
5.	b (5)	e (11)	g (17)	h (23)
6.	c (6)	g (12)	h (18)	i (24)

Obsérvese que el patrón rítmico no es perfecto a la usanza hispana, por eso deja rimas en la sextina que no coinciden. El v. 1 y v. 4 no producen rima, se instalan como versos blancos. En cambio sí ocurre con la secuencia v. 2-4: v. 3-6; en la siguiente estrofa este orden se disipa: v. 7-11; v. 9-12; siendo versos blancos los ubicados en los v. 8 y 11. En la tercera estrofa se produce una secuencia alterna correcta: v. 13-16; v. 14-17 y v. 9-18. Y en la última estrofa se aprecia un relajamiento de la rima cuya asonancia se da por asociación: v. 19 con el v. 23; lo propio con los versos 20 y 22 que remite a rimas del poema; siendo alternos los v. 21 y 23.

Este simple ejercicio nos lleva a pensar que el derrotero hispanizante de esta transcripción no permite acceder a la forma profunda del poema. Propongo abordar *Munarikuway* desde la perspectiva de la etnopoética:

- (1) La soledad está definida en función del otro (la otra) y el entorno. Así, *ñuqa* no es posible sin *qam* (tú~ella), el universo del yo está orientado a la conquista de ella, por eso, no sólo es un acto solitario que se expresa en verbo intransitivo (*yuya*,

*musqu*). Es necesario que el yo la busque fuera de la esfera íntima.

- (2) El tránsito de la evocación lleva a la intimación en tanto cuerpo ajeno y deseado, donde este cuerpo coincide con la naturaleza general: *inti* /sol/ ~ *ñawi* /ojo/ cumplen funciones análogas, deslumbra por la belleza y *ñawi* equivale a belleza en tanto que estos son posibilidades de apertura: “*uya-yki-pi-min*” a su forma “*ñauray t’ika-ri*”.
- (3) Ahora *ñuqa* en su relación con la naturaleza, lo instala como progresión significativa, no solo es luz, ahora, los labios, la boca trae sonrisa y dicha. Se construye una gradación semántica que va de sonrisa a dicha, “*asi-ku-y-nin-wan*” y el verso siguiente, “*kusi-chi-wan-taj*” cuya significación se elabora del tránsito de adjetivo “contento” a la de verbo transitivo, “alegrar”. Así la expresión pálida sería “con tu sonrisa, con tu alegría” me das dicha.
- (4) El poema concluye con un elemento del imaginario quechua, *urpi*, en la posición de “*urpi-lla*” (amada-/tierna/ mía) y precedida *irpa* (paloma), pero asociada a *irpa urpilla* /amada tierna paloma/ esta vez para pedir que lo ame a cambio de una promesa, amarla de continuo, “Qanta munaspa”, a ti-desea-ndo-te; a ti-te (seguiré) amaré.

No está, entonces, en la estructura versal la cualidad quechua de los poemas de Juan Wallparimachi Mayta, sino en los sentidos que el poema elabora. La poesía, los *takikuna* de Wallparimachi, se caracterizan por esa sabia trama de la palabra quechua para hacer vibrar de ternura cada objeto referido y la suya; es sin duda, poesía de la tradición quechua andina.

#### 4. HÉROES Y DISCURSOS

Las prácticas discursivas del siglo XIX finalmente fueron merodeadas desde los márgenes de la aldea y la choza hasta hacer evidente una práctica escritural distinta y diferente. Estas prácticas escriturales coinciden con la nación andina en cada uno de nuestros países. La desolación y catástrofe que supuso de la muerte del Inca fue apremiada por sus representaciones rituales donde el inca recuperaba su condición del otro-mismo para, en 1868 (*Ollanta*, de Barranca), generar una suerte de disturbio paralizante aunque momentáneo, toda vez que devino en el olvido. La publicación en 1851 de *Antigüedades peruanas* de Rivero y Tschudi puso en circulación un conjunto de textos quechuas que hacía de lo exótico un atractivo irresistible, exótico que se contrastó con la inmediata traducción del drama *Apu Ollanta*, que lo puso, desde posturas progresistas de nuestra intelectualidad, como una posibilidad de nación. La nación era imaginada también como ejercicio de una literatura. Y esta representación literaria pudo haber sido el *Apu Ollanta*. La mediana colectividad literaria no alcanzaba a imaginar su propia historia en el arroyo indígena que sí lo habían estimado los patricios. La ortodoxia prefirió la creación de algo menos revolucionario. Se decidió por la creación de un héroe cultural. El siglo XIX será la creación del poeta Mariano Melgar, mártir y creador; lo que reveló su condición nacional fue exactamente aquello que no gozaba del prestigio de la letra, me refiero al yaraví (fenómeno, por demás latinoamericano: los cielitos de la gauchesca argentina y el corrido mexicano). Si bien el yaraví es un vernáculo del sur peruano, se concitó como el cantar necesario de un imaginario nacional ávido de “historia”, de “letras”. Melgar se convirtió, junto con el cuidadoso programa de reposición de los cuadernos atribuidos al poeta, en el héroe

cultural más popular del siglo XIX. Si para Ecuador no existe este héroe cultural, pues lo que se tiene es el cancionero popular, el Perú sí crearía su héroe cultural tal como ocurre con Juan Wallparimachi Mayta, que en su textualidad revela su ascendencia indígena y quechua para Bolivia.

## Capítulo 3

### ***MANCHAY PUYTU,* MEMORIA NECESARIA**

(Vigencia de una tradición oral)

Una de las líneas de trabajo de la etnopoética es la historia del texto como memoria y como registro. La proposición así dicha es básicamente aséptica, pero su feracidad está precisamente en las posibilidades de ir de un texto a otro texto y trabar las diversas maneras de elaboración de la memoria. Dos hechos me llevan a postular esta propuesta, de un lado la reciente edición peruana de las recopilaciones de Max Uhle, *El cóndor y el zorro* (2004) que tuvieron lugar en la zona del Cuzco hacia 1905 y desde allí su construcción como memoria, para un relato que aparece incompleto y que pertenece a la elaboración de un discurso sobre la nación o, si se desea, una manera de aproximarse al razonamiento de las memorias locales como hechos identitarios como asume Jesús Lara (1947/1967: 126 ss.) al poner en cuestión la versión de Ricardo Palma, formato, en realidad, de la escritura. Tema en el que la confusión olvida que la matriz cultural es básicamente quechua y que, si la memoria pertenece a un espacio de enunciación, este se ha legitimado como panandino. El otro evento está asociado a la confirmación de dos versiones orales recogidos en Cuzco y en Cochabamba, en ambos casos, remite a otra memoria, ambos textos se asocian a la configuración de un discurso que surge en el

siglo XVIII y que tiene una larga difusión en la ciudad letrada del XIX y XX (Ricardo Palma, Clorinda Matto de Turner, Dora Mayer, Carlos César Doglane, Germán Leguía) Discurso que compromete distintos lenguajes, entre ellos las artes plásticas, en particular Francisco Laso (1823- 1968), “Manchay Puito o la invención de la Quena” y Teófilo del Castillo, “Origen de la Quena”, temática que continuó en el siglo XX con la litografías de Máximo Fuentes Lira (1914-1986), tal como ha observado Nanda Leonardini (1998).<sup>1</sup> Se trata de una textualidad de corte básicamente indígena y, de otro, de inspiración romántica que se narra en el solar, sea en la “metrópoli” o las ciudades andinas. Me refiero, en primer término, a la invención del pincullo, vinculada, con la soledad de un pastor y la aparición de una paloma, que es, en realidad, una joven (incorporación de una joven en el mundo solitario del pastor). En el segundo caso, más bien, el texto incorpora la figura de un cura que se enamora perdidamente de una joven indígena, que al morir la sigue amando hasta crear una quena, símbolo del país (derrota de la muerte convertida en un instrumento musical). Otra línea de elaboración de nuestro texto será revisar la estrategia temática del cancionero andino. Los testimonios aludidos provienen de diversas fuentes, aunque localizan la canción en el sur andino. Las versiones identificadas en nuestra investigación son las siguientes: Juana Manuela Gorriti, *El manchay puito* que publica, primero, Ascisclo Villarán (1873) y luego lo difunde en su libro *Misceláneas* (1878)<sup>2</sup>. La versión de Midderdorf se difunde en Europa; la versión de Vargas la propaga Jesús Lara. La actualidad de esta canción, su vigencia no sólo está refrendada por el *Manchay P’uytu* recopilado por los hermanos Montoya (1986:529-531) sino por los relatos orales que se siguen narrando en el sur de

---

<sup>1</sup> Estas observaciones no hubieran sido posible sin las amables sugerencias de Nanda Leonardini, a quien agradezco.

<sup>2</sup> *Misceláneas* por Juana Manuela Gorriti, fue publicada en Buenos Aires. Cito por la edición de sus *Obras Completas*, t. II, 1993; pp. 236.

los Andes. Las versiones indicadas a su vez sugieren una problemática en el análisis de estos textos, su condición escrituraria o, mejor aún, cómo la tradición oral ha sido trasgredida por la mediación del narrador escritural, entendido como el mediador de la voz oral y la voz que se fija en la escritura. Esta pista ha de tomarse en consideración en nuestro análisis. La tradición escrita del *Manchay Puytu* fue abordada ya en un trabajo nuestro (Espino 2002<sup>b</sup>).<sup>3</sup> Por lo que, el examen del *Manchay puytu* nos lleva inevitablemente a plantear tres interrogantes que intentaremos resolverlas: (1) La tradición oral y la inclusión de una versión andina en los escritos del romanticismo del XIX; (2) La propia versión poética y las distancias que se abren en relación al mundo lector; y, (3) El ámbito de la recepción moldea un tipo de texto que no acepta ser recibido, sino a condición de guardar las formas autorizadas las mismas que pautan las traducciones que circulan en la época. Amerita, también, elaborar una respuesta a las formas como la nación se está imaginando en este texto, lo que quiere decir, que correspondería a los discursos de la nación, esto es, como un relato decimonónico de la nación, que no excluye la naturaleza trasandina de nuestro objeto de estudio como realización oral en el XVIII y como apropiación de segmentos sociales del Perú y Bolivia en el XIX. Propongo revisar este texto a partir de la memoria, el territorio y tradición.

---

<sup>3</sup> La novela andina tiene en el *Manchay puytu el amor que quiso ocultar Dios* (1977) de Néstor Taboada Terán una de sus mejores realizaciones en el marco del boom latinoamericano.

## 1. ETNOGRAFÍA DEL *MANCHAY PUYTU*

La existencia del relato contemporáneo en la memoria oral quechua abriría las puertas a una lectura etnopoética del texto que analizo en esta sección. La memoria del *manchay puytu* continúa vigente, ya no sólo es memoria de la escritura, sino memoria de las voces colectivas que la siguen narrando. En nuestras indagaciones dimos con el relato en dos momentos diferentes, lo escuché en Cuzco y después en Cochabamba. Lo que me permite postular que la tradición oral mantiene vigente este relato oral.

### 1.1. Cuzco y Cochabamba: la viva voz

El relato fue contado por Vicente Almorón Mamani (17 años), natural Chumbivilcas y lo recogí en 1997. Propongo la siguiente edición del texto:

#### (6) *El pastorcito y la quena*

1. Una señora había, tenía su ovejita y a su hijito le mandaba a pastear y su hijo iba a pastear.
2. Así llorando se iba, no le daba para comer nada, no. Pero su hijito sí iba pastear.
3. Y dice había una acequia, estaba pastando su ovejita, todos los días ya había un pajarito.
4. Mucho todos los días cantaba.
5. Así que ya nomás se ha decidido, “ahora sí lo voy agarrar”, con su ponchito diciendo.
6. Con su ponchito le había agarrado y qué pue ha sido una chica. Se había convertido.
7. Y cuando lo han atrapado, ese pajarito se había vuelto una chica.
8. “Soy un pajarito, te daré de mi huesito pa’ que tú nomás toques quena”, que ha dicho,
9. “yo también más antes era una niña. Cuando iba a pastear me encantao”.

10. Así, le había dado su besito.
11. Dice, había regresado tarde ya.
12. “Qué cosa has hecho - su mamá le había dicho- está será hora paque estás viniendo”.
13. No quería contar, le había pegado, dice su mamá.
14. Y en la noche cuando está durmiendo se había volado a su cama.
15. El chiquito había ido a pastear otra vez vuelta.
16. Su mamá ha agarrado al pajarito y dicen que lo había matado.
17. El chiquito todos los días lloraba.
18. Dice, de su huesito se había hecho una quena.
19. Entonces, le había dicho, “mamá, era mi amigo”.
20. “Así, ¿cómo era tu amigo?, diciendo le había pegao” con una espina así.
21. Deay había ido otra vez a pastear y el huesito que le ha dejado, con ese huesito tocaba quena bien lindo,
22. coneso nomás se iba a pastear.
23. Eneso ya acaba.  
(TO 150. Arch. Personal)

El segundo relato apareció en contexto totalmente diferente, ocurrió cuando compartía en Cochabamba, junio de 2002, un curso sobre literatura andina, al conversar sobre el *Manchay puytu* y la novela de Néstor Taboada Terán el quechuólogo don Daniel Cotari. Propuso la siguiente interpretación.

(7) *Manchay puytu*, versión de Daniel Cotari

1. Respecto al nombre *Manchay puytu* nos había llamado la atención ¿qué significa?
2. Se puede decir que *manchay* significa miedo.
3. *Puytu* es lo que ahora llamamos *puktura*.
4. Y el cuento dice que el padre colocaba a su quena dentro del cantarito.
5. El *cantarito puytu* es de cuello largo y producía un sonido bastante raro, que [la] gente al escuchar sentía mucho miedo.
6. Eso explica que *manchay puytu* viene de las palabras *manchay*, miedo; *puytu*, cantarito.
7. Eeh en el cuento de Jesús Lara más o menos se ubica el lugar.

8. El espacio donde se desarrolla es en la zona de Chayanta, en Potosí, y el padre, al saber que le habían descubierto su amor con la chica eeh es despedido del lugar hacia la zona del Perú.
9. Podemos encontrar aquí espacios un poco más concretos.
10. Luego de la *quena*,
11. La quena es un instrumento que llama la atención,
12. Hay muchos cuentos sobre la quena,
13. Por ejemplo, la quena también se dice en un cuentito aymara *pukyu* /*pinkuyu*/.
14. Allí en ese cuento aparece también la quena.
15. Resulta, quizás es un antecedente de manchay puytu.
16. Que, un pastor pastorea cada día solo, pero resulta que un día cuando llovía aparece *pukyu*, un pajarito, una palomita pequeña y al no encontrar donde escaparse entra al ponchito del pastor
17. Y el pastor le agarra y lo mete a kuspita /bolsa/, a su bolsita.
18. Pasan los días al ver que siempre estaba solo, el pukyito se vuelve una chica, se convierte en una chica, se produce el amor y en las tarde se vuelve *pukyuq*.
19. Luego una un día, se olvida el pastor su kuspita con el pukyu.
20. La abuela del pastor, ese día encuentra el *pukyuq* y lo cocina para comer.
21. Luego, vuelve muy enojado, preocupado, y al comer, encuentra la carnegita de comida,
22. "¿Cómo?, ¿con qué has cocinado tan rico?"
23. "Con el pukyito que habías traído tú".
24. Reniega mucho, llora, reúne sus huesitos y forma una quena.
25. Entonces aquí la quena es un instrumento, digamos, que los aymaras, los quechuas, utilizaban especialmente en su momentos de tristeza, por eso el yaraví.
26. /Ajá/
27. El *harawi* viene de *haraw*, *haraña* es un una pascana, lo que llamamos en quechua, donde descansaba el viajero y en el tiempo del descanso sacaba su quena y recordaba su familia, su pueblo.
28. Es es una melodía triste.
29. Por eso la quena funciona...
30. Pero también la quena aparece cuando un jefe que es apresado por el enemigo,
31. Este jefe era descuartizado sacaban de su pie/un hueso, un fémur/ y fabricaban una quena, ¿para qué?
32. Para usar en la próxima guerra,
33. entonces eeh el enemigo cuando tocaba la quena, la otra parte, huía porque ellos sabían que era su jefe
34. /Así es/
35. Entonces la quena tiene un significado /Ajá/ bastante...

En términos generales ambos relatos coinciden en la presencia de un elemento mágico, compensatorio, que viene a reparar los sufrimientos del pastor y aparece en la

forma de una pequeña avechilla que se transforma en una joven. Es a partir de este hecho que se construye el relato. La comida es un pasaje de tiempo que podemos postularlo como instancia del objeto no deseado y anulación del *yananti*, es decir, del abandono, del otro,<sup>4</sup> el afecto, el deseo y el amor que aceptan mutuamente los individuos. Así *yanan* será mi negra, mi querida, mi otra-parte, la que me complementa en el sentido clásico. La idea básica es una realización entre dos que se hermanan o se estiman como pares. Idea que en la pareja andina se traduce en *yana*, por eso la presencia de uno es sustancial sin lo cual es imposible el otro. La ausencia del otro, hace que se inviertan los roles y el encanto desaparezca, quedando como única salida imaginar un objeto nuevo que permite perpetuar la imagen de la amada primera, la historia transforma este artefacto en un elemento identitario que más tarde será vinculado a los países andinos.

## 1. 2. Max Uhle: entre runakuna y criollos

Los relatos analizados nos remiten a la reciente publicación *Siskuchamanta y Malikachamanta Curamanta* de la recopilación de Max Uhle, *El cóndor y el zorro* (1968/2004) colección de inicio del siglo XX y que fuera conocido por la comunidad germana en 1968 y en la que encontramos ambos relatos. El uno de factura indígena, y otro, de inspiración romántica, de ascendencia hispánica y de la ciudad letrada.

---

<sup>4</sup> La categoría ha sido trabajada por José Yáñez del Pozo en su *Yananti. La filosofía dialógica intercultural del Manuscrito de Huarochirí* (2002), aunque Dante Gonzalez Rosales precisa que esta categoría no ha sido aprovechada suficientemente por Yáñez; la redefine así: “El significado de ‘yananti’ no se agota en lo que viene señalando hasta ahora, es mucho más exquisito y complejo, y el texto de Yáñez puede dar fe de eso. El término tiene que ver efectivamente con la relación de ayudante y ayudado pero no necesariamente apuntando a una totalidad o a la constitución de una sola categoría; sino más bien, estableciendo relaciones complementarias y tensionales.” (2004:125). Cf. Tristán Platt (1980).

### 1.2.1. *Siskuchamanta*, relato runa

La publicación del 2004 traducida como “La historia de Francisco” (Uhle 2004; 111-125), es un relato de declarada ascendencia indígena, que, como he indicado, resulta uno de los pioneros que analizo en el ciclo *Manchay puytu* (Espino 2002: 251-254). El relato puede leerse como transacciones entre cultura y naturaleza, desde la dimensión de la cultura se trata de la historia de un pastor que se relaciona con una joven que remite a una instancia mítica. Se trata de un relato de iniciación, es evidente la historia de amor (pastor-muchacha/urpi) y al mismo tiempo lo es en relación a la ausencia que da origen de un instrumento musical (pastor-*pinkullo*). Anoto en breve el relato. En primer lugar, narra la historia de un pastor que se ha enamorado de una muchacha, ésta aparece como una paloma que se transforma en una joven cada vez que está fuera de su casa. Un día olvida la paloma y sus padres la consumen. El segundo núcleo del relato está referido a la transformación del objeto amado en *pinkullo*, para ello utiliza un huesito con el que canta una melodía triste. El zorro escucha esas notas musicales, viene en busca del pastor. Éste pide que le preste su *pinkullo* que luego se lo roba. En el tercer núcleo aparece el cóndor que viene ayudarlo, elabora una estrategia para recuperar el *pinkullo* a cambio de ovejas. Así transcurre el relato.

El ámbito de la naturaleza está notificado por la interacción del zorro y del cóndor, el primero como ladrón y el segundo como “defensor” del pastor. La ruta es del zorro-*pinkullo* a pastor-*pinkullo*. Es decir, metafóricamente del rapto de la doncella a la recuperación de ésta con ayuda del cóndor. En este esquema hay dos elementos adicionales: el escenario bucólico y la condición mítica del campo. La joven aparece en respuesta a la soledad del joven pastor, pero a la vez la joven sola no es tal si está fuera

de la cultura, si conserva su estado silvestre. Por eso, ante los ojos de los padres simplemente es una *urpi*; en casa, en la choza, lo es también para el pastor, que entiende, su transformación en mujer (objeto de deseo). Lo que llama la atención en este relato es el comportamiento “inusual” del cóndor, pues exhibe, las mismas condiciones que le pide el zorro en otro relato (cf. “Atuc, cuntur kilishhuan”, que analizo en el capítulo 7), aunque en este caso hay que advertir que se trata de un runa / pastor / y no de un animal, como ocurre en otros relatos. Lo que si afirmo es la condición indígena del relato que como he indicado en la etnografía, está vigente en Cuzco y Cochabamba y es un relato de larga data. Por eso, la versión de Max Uhle resulta singular para establecer el itinerario del relato y revisarlo en relación con la otra tradición, a la que identificaré como relato transcultural y realizado en el borde de la ciudad.

### 1.2.2. La tradición del solar

La publicación de Uhle consigna un relato que corresponde a la tradición indígena oral y, a la vez, notifica su condición transcultural, cuando hablo de relato transcultural estoy sugiriendo el desarrollo de un sujeto que asume los roles del otro, el abandono de su condición étnica y social. Me refiero al cuento *Malikachamanta Curamantawan* que Roswith Hartmann consigna como “De la María y del cura” (Uhle: 60) y que Clodomiro Landeo traduce como “De Malicacha y el cura” (cf. Uhle: 175-199). El padre Lira lo recogió en la década del 40, y fue traducido por José María Arguedas con el título “Isicha Puytu” texto publicado solo en castellano (1949: 149-163; 1986: 93-109) La publicación bilingüe es tardía, ocurre en 1974 y en 1990 (:72-89) en la edición de los relatos quechuas recogidos por Jorge A. Lira. El relato, en realidad, se debe insistir,

tiene una larga tradición posterior, como he indicado en mi “Manchay puytu/ Narrativa de la aldea letrada quechua” (2002).

La versión de Uhle ofrece casi el mismo itinerario, aunque se trunca, toda vez que el cura no es sancionado por sus actos. Planteo la hipótesis que *Malikachamanta Curamantawan* estructura un relato quechua recepcionado por el solar y reinventado en esos segmentos sociales vinculados a la aldea quechua. Esto queda demostrado en lo que se refiere a su itinerario literario con la publicación de la primera novela corta en los andes *La quena* (1851) de Juana Manuela Gorriti; explorada además, en relación a la propuesta de Ricardo Palma y Jesús Lara (Espino 2002<sup>b</sup>) Si bien el relato pertenece a la tradición oral, en versión de Uhle, este tiene ascendencia en la ciudades andinas; por eso, el fenómeno transcultural que no se agota en las manifestaciones del manejo de un quechua interferido por el castellano, sino en dos elementos propios de la cultura invasora: “el servicio” al cura y la maldición que concluye en la sanción que lleva Malikacha al “infierno” y un cura que se salva por sus rezos. La trama discursiva evidencia los siguientes apartados: (1) El “servicio” de mita cural de pueblo y comunidades de altura. (2) Le toca turno a Malikacha, pero sus padres piden retrazar el servicio. (3) El cura no acepta, la joven debe bajar a cumplir la mita. El cura la desea. (4) Malikacha es vestida por el cura y cambia de nombre a Rosita. (5) No retorna, se ha convertido en “señorita”, desconoce a sus padres. (6) Maldición de la madre. (7) Viaje del cura a una misión. (8) Muerte de Rosita (9) Retorno del cura, exhumación de Rosita. (10) Carro con los demonios que vienen a llevar el alma de Rosita. (11) Salvación del cura.

El relato explicita rasgos de feudalidad andina, los curas tienen el servicio de mita semanal de las jóvenes del pueblo y de los ayllus. No escapa a esta obligación ninguna joven: “Huk curas kaspas, hinaspa ay curapaqqa, llapan llaqtapi kaq p’asñakuna lliw mit’aq karqanku. Llaqtapi lliwña p’asñakuna mit’ayta tukuqtinkuqa, punamantañataq mit’aq hanusqanku” (:176)<sup>5</sup> El cura está definido por el narrador como sujeto dominante que tiene a su servicio no sólo jóvenes, sino sacristán, fiscal y “obreros”. Una cualidad adicional es su condición de acaudalado dentro del marco local, puede dar dinero a cambio, ofrecer vino y cerveza, por sobre todo vestir a la *p’asña* convertirla en *señorita*. “Hinaspas señor curaqa, mamanman taytanman vinota cervezata convidaykun, qullqitapas regalaykunraq” (:190) La transformación de la *p’asña* en *señorita* es si se quiere el elemento que define el relato, pues, de esta depende el destino de la anti-héroe. Los padres de la *p’asña* son ancianos y están enfermos, necesitan de ella no solo para que los atiendan, si no también para que se haga cargo del hato de vacas y ovejas. Una vez en la mita del cura, ésta es referida como *señorita*. Se convierte en la preferida del señor cura: él la baña, acicala y viste. Este acto hay que leerlo como “bautismo” que incorpora a la indígena en un nuevo estatus social, será parte de la sociedad, del solar. Al vestirla, el cura, la ha “limpiado” de su pasado, la ha convertido en su mujer y como objeto de deseo le da otro nombre. Ahora se llama Rosita: “Hinaspas sutintapas mudapunraq, Malikachamanta, Rositamanña” (:180)<sup>6</sup> *Malikacha* niega a sus padres a pesar de que ellos le traen las delicias de su cultura (“ovejata sullun wayk’uta, ch’uñu phasitawan”, “moraya phasipas”), esta negativa es, a su vez de su condición india para

<sup>5</sup> “Este era un cura que tenía a su cargo la mita. Lo atendían las jóvenes del pueblo y cuando estas concluían entraban las jóvenes de las alturas. Así era.” (Mi traducción).

<sup>6</sup> “Entonces, dice, la cambió de nombre, la llamaba ya Rosita en lugar de Malikacha” (Mi traducción). Obsérvese la occidentalización del relato en la escritura: La quechualización de diminutivo de María, Marita, tiene lugar según la regla de incorporación a la lengua quechua, así los sonidos r~l, la ía~ika e incorporación del diminutivo -cha. Asunto que no se ve en el caso de Rosita que mantiene la estructura hispana.

asimilarse e identificarse como “blanca”. Malikacha será, pues, una indígena que rechaza su condición étnica desde una nueva ubicación social: “¡Ho!, ¿musphankuchu kay india, kay indioqa, riqsipakuwananpaq?– nispa nin Malikachaqa” (:184)<sup>7</sup>. Asunto que en los intentos de ser reconocidos los padres llega a niveles de violencia verbal que concluye con la confirmación de que ésta, la joven ha abandonado su condición étnica y se ha asimilado socialmente a los notables del pueblo (blancos, criollos). La madre, la rechaza y la expulsa al convertirla metafóricamente en *ñaka*.<sup>8</sup> Así la madre de Malikancha dice:

Bueno, ¡kunan horamantaqa mañana mamaykichu kani, kayqa negayki ñuqapas! –nispa.

Hinaspas, ñuñunta ch’awakuspa lechenwan ch’allaykun p’asñataqa, wiqinkunawanpas ch’aykullantaq: Ñakaykuspankus tayta manmanqa saqirqapunku” (:192)<sup>9</sup>

Con lo que la suerte de la *p’asña* se define como *ñaka*. Simbólicamente deja de ser runa. Ahora su pertenencia es incierta, no tiene en adelante ningún referente que lo asocie al ayllu, a su comunidad, ya no es la *p’asña Malikacha*, la indígena. Ahora es otra entidad simbólica, una joven mujer desarraigada,<sup>10</sup> se trata de Rosita. La *p’asña Malikacha* ha muerto, es una entidad del pasado, para la comunidad lo que ve en el pueblo no es a una joven, ven a una *ñaka*. Es un ser despreciado por los runakuna, pues, se trata de una *ñaka*, aunque socialmente se le llame y trate como “señorita”. Esta operación anunciada desde la perspectiva indígena solo tiene realización en el ámbito

<sup>7</sup> “¡Qué! ¿Cómo pues piensas que soy india, indio? Dicen había dicho Marita.” (Mi traducción).

<sup>8</sup> González Holguín define este concepto bajo el sema de mal, entendido como *maldecido* y *maldito*. Consigna: “Naccani. Abrir res, degollar descuartizar, partirla en pedaços.// Ñacani. Maldecir a otro. // Ñacca. Maldezidor.” (:255).

<sup>9</sup> “Bueno, pues, no dirás mañana que soy tu mamá. Yo, ciertamente, lo negaré.- Dice dijo.

Entonces, se saca sus senos, moviéndose le rocía su leche. Alma sin destino serás, sin padre, si madre nomás.” (Mi traducción)

<sup>10</sup> Cf. “Ushanan Jampi” en *Cuentos andinos* de Enrique López Albújar (1920/1965:41-54). Escribe el narrador: “Si para cualquier hombre la expulsión es una afrenta, para un indio, y un indio como *Cunce Maillle*, la expulsión de la comunidad significa todas las afrentas posibles, el resumen de todos los dolores frente a la pérdida de todos los bienes: la choza, la tierra, el ganado, el *jirca* y la familia. Sobre todo la choza.” (:46).

del solar, en este caso, desde la casa cural del pueblo. Así, el viaje del cura se entiende como un abandono no deseado por la “señorita”. La muerte de Rosita significa la ausencia del objeto del deseo para el cura y la anulación de la condición de señorita que niega a su ayllu. El retorno del cura exhibe la desesperación del amante que exhuma el cadáver para nuevamente purificarla humanizarla (lavarla, vestirla, embellecerla), luego cantarle con una viruela; por lo que evoca la naturaleza romántica del relato. Obsérvese un detalle que el narrador marca en la estructura del relato: el cura si bien se comporta como un señor feudal, es a su vez condescendiente, reprocha Malikacha las respuestas que da a sus padres, por eso dice: “-¡Yaw Rosita, ama chayna kaychu! Mamaykita, taytaykitaqa ¿imapaqmi nieganki!? –nispa” (:186),<sup>11</sup> asunto, por demás, que estructura esa suerte de perdón medieval en el relato.

Es preciso, advertir que el relato ha formalizado una estrategia de solución al asunto planteado. La conversión de la *p'asña* en señorita equivale a la ausencia del ayllu, a la condición de persona sin pertenencia ni panaca, ni siquiera es *wakcha* ni *masha* según las categorías de pertenencia a la comunidad. Es todo lo contrario a un(a) runa. Inversamente, el cura va dejando huellas de individuo caritativo y respetuoso, no acepta que Malikacha insulte a sus padres, por eso, ante la sanción el cura se salva del demonio, “demoniokunas nina carcoman”, porque se aferra a la cruz y se confesará permanentemente. Ni su canto, ni la purificación le ayudan ya. El mundo del infierno viene a reclamar el alma de la “señorita”: “Rositataqa, demoniokunas nina carroman chanqaykuspanku, apakapunku” (:198)<sup>12</sup>. El cura se salva, por lo que he anotado, y solo en la medida que él se confiese seguirá viviendo: “chaysi curaqa, chay qipataqa,

<sup>11</sup> “¡Ya, pues, Rosita, no seas así! ¿Cómo vas a negar a tu mamá, a tu papá? ¿Es acaso posible que eso ocurra?”.

<sup>12</sup> “En carro de fuego, dicen, habían venido los demonio a llevarse a Rosita” (Mi traducción).

confesionllawanña kawsakuyta atisqa”<sup>13</sup> (Ibídem) *Malikachamanta curamantawan* es un relato de la serie del *Manchay puytu*, narración oral dicho en los bordes de la ciudad, por eso su condición de relato transcultural que revela el tránsito de una *p’asña* a *señorita*, tránsito violento, pues supone la negación de la condición indígena */p’asña/* para convertir en “blanca”, criolla */señorita/*. Su ayllu la desentraña, la desarraiga, la excluye, al hacerlo la convierte en *ñaka* para los runakuna. En su condición de “señorita”, su destino será la muerte y desde la égida clerical, el infierno; el operador del deseo se salva porque ha demostrado gestos para un ulterior perdón, asunto ratificado en su continúa confesión. Relato de la transculturación quechua, oral al fin.

## 2. MANCHAY PUYTU, HISTORIA DE UN TAKI.

Los testimonios del XIX permiten identificar la presencia oral de esta canción quechua que la vinculamos a la tradición de un relato que se escucha en el área andina<sup>14</sup> y a la creación de un instrumento musical. Ambos temas involucran un género poético quechua: se trata del *ayataki*, de tono elegíaco, aunque en el estilo quechua se vincula a transacciones que involucra cuando menos la presencia de dos sujetos: un *sujeto presente*: *ñuqa*, sujeto hablante que modula la historia, y un *sujeto ausente* que se desdobra en la identificación discursiva como *qam*, segunda persona a la que se dirige el sujeto del habla y *pay*, la tercera persona, que como sujeto ausente se revela inevitablemente como, *objeto de deseo*. Esta característica se asocia además con lo escabroso, a que se refiere el texto, toda vez que se trata siempre de un sujeto inerte,

<sup>13</sup> “El cura, dicen, ya nomás se confesaba para poder vivir”.

<sup>14</sup> Cf. “Manchay p’uytu”, recogido por los hermanos Montoya (1986:230)

rodeado por la naturaleza, o mejor aún, que deja percibir el tránsito de la cultura a la naturaleza.

### 2.1. Primer registro: Villarán - Gorriti

La naturaleza oral de la versión oral está basada fundamentalmente en el testimonio que da Acisclo Villarán y Juana Manuela Gorriti. El texto a su vez exhibe el siguiente itinerario: publicado en *El Correo del Perú*, n° LI (1873: 407); la versión quichua la veremos editado en una revista que luego será incluido en sus *Misceláneas* (Gorriti 1878/1993: 236), en ella mantiene la misma postura de Villarán. La primera publicación tiene la singularidad de ser parte de una lectura sobre la poesía quechua, reconocida entonces como “poesía del imperio de los Incas”. Villarán sostiene que el “Manchay puito” es uno de los textos más característicos de la poesía inca y que proviene de Bolivia. El registro de la oralidad quechua queda explicitado, se trata de textos que Villarán recoge en el XIX en mérito a que todavía se cantan (Espino 1999:67-73; 2004: 103-111). Anota el compilador: “El yaraví que publicamos a continuación y que es, en nuestro humilde concepto, el más bello de los que posee la lengua quichua, lo debemos a la amabilidad de nuestra mejor amiga y colaboradora, la célebre novelista americana señora Juana Manuela Gorriti, quien en su dilatada residencia en Bolivia, lo obtuvo entre otras preciosas composiciones de igual género y que publicaremos también” (Villarán 1873: 407). En aquella ocasión el texto se publica sin las anotaciones que luego incorpora Gorriti, se difunde únicamente en castellano:

(8) *Manchaipuito*

¿Dónde está tu hermoso rostro  
Que las rosas envidiaban?

¿Dónde están tus bellos ojos,  
Luceros que me alumbraban?

5. ¿Dónde está esa boca divina  
Que al coral avergonzaba

Y que en besos deliciosos  
Mis tristezas encantaba?

10. ¿Dónde están tus dientes cual perlas  
Que la risa iluminaba?

¿Dónde están las azucenas  
Que amantes me acariciaban?

¿En dónde tu blanco seno  
Que turjente palpitaba?

15. ....  
.....

¿Dónde tus largos cabellos  
Que en sus ondas me inundaban?

20. Dónde tu gallardo talle  
Que a mi palma remedaba?

¿Y tu hechicera cintura  
Que con gracia se cimbreaba?

.....  
.....

25 ¿Dó las gracias misteriosas  
Que á mi alma contentaba?

¿Dónde estás, tórtola la hermosa?  
¿Dónde estás, mi dulce amada?

30. Mas ay! Que aun cuando te llamo  
No oyes mis quejas amargas,  
Porque duermes, para siempre,

En la mansión de las almas!<sup>15</sup>

Fijado en los términos que se acaba de transcribir resulta un poema de la fragilidad quechua. El *ayataki* se revela con mucha debilidad; la canción de la ausencia definitiva apenas se deja escuchar. Sólo la pregunta se constituye en un recurso retórico quechua y se afianza cuando el evento poético se vincula con el entorno de la naturaleza, precisamente cuando el yo-poético confunde al objeto del deseo con la naturaleza. La versión que difunde Villarán resulta un texto formalmente tributario del romanticismo: las cuatro líneas punteadas que registra el poema que no debe ir en el impreso (v. 15-16; v. 23-24) y las alusiones comparativa de la belleza (coral, perla, rosa, azucena; etcétera). Los últimos versos de esta traducción revelan su naturaleza oral quechua. El *ayataki* se realiza brevemente (v. 27-32):

¿Dónde estás, tórtola la hermosa?  
¿Dónde estás, mi dulce amada?

Mas ay! Que aun cuando te llamo  
No oyes mis quejas amargas,  
Porque duermes, para siempre,  
En la mansión de las almas!

La paridad amada-tórtola recuerda al cancionero quechua, ahora como entidad que duerme en la “mansión de las almas” que en la versión quechua publicada Juana Manuel Gorriti, cobra mayor fuerza. He aquí el texto:

(9) *Manchaypuito ó el yaraví de “La Quena”*/ Original quichua.

¿Maytacc chay sumacc uyaiqui?  
Tica gina panchimusca!

¿Maytacc chay sumacc ñahuiqui?  
Iscay chasca gina cahahuacniqui!

<sup>15</sup> Asiclo Villarán, “La poesía en el tiempo del Imperio de los Incas” (1874:407); cf. Gorriti 1993: 236.

5. ¿Maytacc chay sumacc simiqui?  
Coral gina muchahuacniqui?
- ¿Maytacc chay sumacc quiruiqui?  
Huallqui gina canihuaccniqui!
- ¿Maymi chay sumacc maquiqui?
10. Pichca yuracc tica gina llancahuaccniqui!
- ¿Maytacc chay sumacc sinturaiqui?  
Palmacc gina munacchuaccniqui!
- ¿Maytacc chay llapacc sumacc? Maytacc chay?  
¿Maypitacc canqui sumacc urpi?
15. Manaña camquichu huillacunaipa!  
Huaccacuscaita llaquicuscaita
- Huillacunaipa pacha ucumpi cauqui!  
Huiñay! Huiñaypa!!!<sup>16</sup>

La publicación del poema quechua invita a varias líneas de reflexión. La primera será preguntar sobre la naturaleza oral del poema, ¿cómo se desprende la gramática oral del poema quechua en el texto fijado por Gorriti? Esta interrogante inmediatamente nos remite al intertexto que construye la versión al anunciarse como “el yaraví de *La Quena*” en referencia a una novela corta, escrita por la propia Juana Manuela.<sup>17</sup> En efecto, el “Manchay Puytu” puede leerse a partir de esta primera novela indianista del XIX, que fuera publicado como folletín en *El Comercio* de Lima en curso de 1851<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Juana Manuela Gorriti los publica en *Misceláneas* (1878); cito por la edición de *Obras Completas* (t. II, 1993: 236), va en dos columnas: “Original quechua” a la derecha; “Traducción”, reproduce la que publicó Villarán y va la izquierda.

<sup>17</sup> En realidad no se trata solo de un intertexto sino de un transtexto, tal como hace Alberto Rodríguez Carucci en “*Amalivacá*: transtextualidad y sobrevivencia de un mito aborigen” esboza: “El principal recurso empleado para la sobrevivencia del mito de Amalivacá ha sido la activación de distintas operaciones transtextuales que han modificado el relato y reorientado sus funciones semánticas, lo que ha significado a la vez versiones y transvaloraciones del mito, que merecen nuestra atención.” (2002:14).

<sup>18</sup> “La quena (leyenda peruana)” – dedicada a los limeños. Apareció en *El Comercio* n° 3468 del 29 de enero de 1851 p.1 (Columnas del 1-5) y 2 (columnas 1-5), en la sección “Folletín” y eds. s. Suscribe la dedicatoria con sus iniciales (2 de enero de 1851), es la trágica historia de unos amores sacrílegos con final dantesco que Palma, años después, usó en “El Machay-puito” en *La Revista de Lima* (1859-1863) y Segunda época 1873; cf. 52-53, t. I. La información y el texto de *El Comercio* lo debo a Esther Castañeda y Elizabeth Togushi.

Al final de la novela, junto a la amada inerte el dolido Hernán Camporeal deja escuchar un sonido tétrico, una canción hondamente triste, pero la narradora no deja las huellas del texto (cf. Espino 2002<sup>b</sup>:251 ss.).

Era una música sublime, cuyos mágicos acentos, ora tiernos y apasionados como el odio de un amante que se aleja, ora melancólicos y dolientes como los suspiros de la ausencia, ora sombríos y lúgubres como la voz del *de profundis*, remedaban, uno á uno, todos los gemidos que el amor ó el dolor pueden arrancar al corazón humano. ¿Era una voz? ¿era un instrumento? Angel ó demonio, ¿quién era el autor de esa melodía?

Era un hombre que sentado á los pies de una mujer en un gabinete enlutado y alumbrado por una gran lámpara de plata, tañía un instrumento de forma extraña [...]

El rostro que el jóven contemplaba, habia recibido hacia largo tiempo el horrible sello de la muerte, y el instrumento mismo cuya voz tenia una tan divina melodía, era un despojo de la tumba, era el fémur de aquel esqueleto. [...]

Pero ni los años, ni los omnipotentes rayos del Vaticano han podido borrar la memoria del amor infortunado y del estraño duelo del cura Camporeal, cuyos gemidos repite eternamente durante el silencio de las noches, en lo hondo de nuestros valles y en plazas de nuestras ciudades la voz del instrumento que él consagró á su dolor, y al que los hijos del Perú dieron el nombre de *Quena*, palabra que en la *quechua* antigua significa: pena de amor. (Gorriti 1851/1995; t II: 52-53)<sup>19</sup>

Me voy a detener en dos elementos que tienen que ver con las retóricas hegemónicas. Ya dijimos que el poema inicialmente se publica en castellano en *El Correo del Perú*. Los textos quechuas ingresan a la república de las bellas letras si estas se comunican en la lengua dominante. Así había ocurrido con la publicación de Villarán, pero la edición argentina rompe las reglas. Esto puede explicarse por esa fascinación y atracción romántica por las lenguas indígenas como idiomas exóticos y que para los románticos resultaba, así mismo, inspiradora de lo nacional (tema además esbozado en *La quena*) A esto agregaremos el destinatario del texto. El pudor y

---

<sup>19</sup> Juan Manuela Gorriti, *La quena* (1851); cito por las *Obras Completas* (1995: t. iv, 28-53), que recoge la publicación de *Sueños y realidades* (1865).

limpieza del lenguaje son elementos que caracterizan la ciudad letrada del siglo XIX. La relación entre el editor y sus lectoras, en particular, exigía que ésta hiciera un uso moderado del lenguaje a fin de que lo prosaico y lo procaz no aparezca como una ofensa al bello sexo. Por eso, tanto Villarán como Gorriti, se abstienen de anotar algunos versos, que en el poema quechua no se identifica:

Al traducirlo, hemos tenido especial cuidado de suprimir algunos versos que si bien revelan la ardorosa pasión de los hijos de Manco–Capac, en sus buenos tiempos, y la ternura inimitable con que la ponía de manifiesto; no por eso dejan de pintar al natural, los resultados de su amor. Trasladar, pues, *la realidad de los hechos con sus minuciosos detalles*, mejor dicho, *con sus vivos colores* sería hacer que *el de rosa invadiera las mejillas de algunas de nuestras suscriptoras*, de lo que estamos muy distantes, por *honor del párrafo y decoro de las personas del bello sexo* que nos leen. (Villarán 1873: 407; énfasis mío)

Criterio que hará suyo Juana Manuela Gorriti en la edición argentina del poema: “Al hacerlo hemos tenido especial cuidado de suprimir, en estas estrofas, los versos que pudieran ofender el decoro de nuestras lectoras.” (1878/1993, t II: 236, Nota a la traducción.) Como se aprecia, la autocensura está vinculada al narratario y está estatuida por las normas morales del *establisment* del XIX. Así cualquier forma del lenguaje “subido de tono” se habrá de evitar porque impregna de rosa y rubor las mejillas del bello sexo. El lenguaje se modula sobre la base del “honor al párrafo y el decoro” a fin de no ofender al “bello sexo”. Por eso, se suprimen o se adaptan los versos a fin de que las lectoras del XIX lean sin que el “rosa invadiera las mejillas de algunas de nuestras [sus] suscriptoras”. Al desestimar estos versos la edición advierte un realismo que se afinca en el patetismo, asunto, entonces, que no puede alterar el orden canónico con que deben ser recepcionados los textos por los/ las lectores, pues se trata de una “ardorosa pasión”, he allí la explicación del por qué hay un especial cuidado de “suprimir algunos versos” pues lo que está en cuestión es el “honor del párrafo y el

decoro” de la página y las lectoras. Las líneas ausentes están, de otro lado, relacionadas con el *decideratum* del transcriptor y la recopiladora respecto de la naturaleza poética del texto, ya no sólo con un asunto propiamente de circulación en establisment. Ahora tiene que ver con las opciones que el editor y la transcriptoras asumen respecto a la canción. Villarán asume que el poema en cuestión tiene varios mensajes que al público femenino no deben ser comunicados. Estas características poéticas están signadas por “la realidad de los hechos con sus minuciosos detalles” que revelan una textura donde pasión (“la ardorosa pasión de los hijos de Manco–Capac”) y ternura (“la ternura inimitable”) tienen realización en la minuciosa descripción del poema (“pintar al natural, los resultados de su amor”).

Si se examina la textualidad quechua apreciamos tres niveles de realización de las formas andinas: enunciado interrogativo, relación naturaleza-objeto de deseo y presencia de un objeto inerte y la imposibilidad de la realización comunicativa yo-tú, *ñuqa-qam*. La forma interrogativa es un recurso poético utilizado en el poema, “Maytaq chay”, “Maymi chay” o “Maypitaq kanki”, sucesivamente, en “¿Dónde está esa...?”, “¿Dónde esa...?” y “¿Dónde dicen que estás...?” Interpelación que modula la intensidad del poema e identifica a la amada como objeto del deseo y como entidad definitivamente superior a la naturaleza. Establece esta serie: uya/ t’ika (rostro/ flor), “ñawi/ chaska (ojo/ estrella), kirwi/ wallki (diente/ collar), maki/yura tik’a (mano/ blanca flor); salvo en los versos 6 y 12 donde la comparación se realiza en coral y palma (propio del paisaje urbano del XIX). Esta secuencia comparativa tiene que ver, por otro lado, con la intensidad de la hermosura que atribuye el yo poético al objeto de deseo no sólo es hermosa (*sumaq*), sino hermosamente bella (brotó, amaneció, etcétera),

en realidad “llapaq sumaq”. Plenamente definido como objeto que se describe y al que se atribuye la relación objetual *ñuqa-qam* en el sufijo *-yki*: “de ti a mi”. Agregaré un elemento adicional: la corporeidad del sujeto de deseo en su condición andina “urpi” (v. 13-17), objeto inerte que escucha al amado, pues descansa eternamente, duerme por siempre, “wiñay wiñaypa”. Escritura, autocensurada, que coincide o se concilia, con lo que se espera que el bello sexo lea, el texto quechua vuelve sobre el ara de la trama oral quechua, aunque acorralado por la censura del solar.

## 2. 2. Middendorf y el *Manchay puytu*.

Hacia fines del siglo XIX Ernst W. Middendorf (1891)<sup>20</sup>, luego de su estancia en los países andinos, publica un texto que ha escuchado no sólo como canción sino también como relato oral quechua “se relata con algunas variantes” que Basadre (1934: 434) consigna en la traducción Federico Schwab, lo que equivale a una notificación sobre la persistencia del relato oral y su difusión como *uyataki*. Anoto brevemente algunos rastros del texto: “Un indio con su novia vino un día a casa de un joven cura del Cuzco, rogándole que los casara. La muchacha era hermosa y el cura al verla se enamoró apasionadamente. Con el pretexto de que debían cumplirse todavía algunos trámites, postergó el matrimonio, utilizando el tiempo para enamorar a la india y quitársela al fin a su novio.” (Ibídem) El cura vivirá con la joven indígena. Pasado el tiempo éste tiene que viajar a Arequipa. Durante su ausencia su amada morirá, asunto del que tendrá noticia cuando retorna a Cuzco. Ya otra vez en el convento, secuestra el cadáver para vestirla con los mejores atuendos hasta unirse con ella. Esta es la memoria del relato en

---

<sup>20</sup> Cf. W. Middendorf, *Dramatische und Lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache*. (1891); la edición princeps, la revisé en Cuzco, allí accedimos a la copia que tiene el Centro Bartolomé de las Casas.

general, sobre el *aya taki* dice lo siguiente: “El poema original del ‘Manchai puitu’ se ha perdido. Lo atribuyen al cura y dicen que lo compuso mientras estuvo encerrado con la muchacha y que estaba tan lleno de maldiciones y blasfemias, que por orden del arzobispo fue destruido, prohibiéndose bajo pena eclesiástica que se hiciesen de él copias o se le cantase.”(Middendorf en Basadre 1934: 434-435). Schwab traduce como *La gruta del horror*, la que se reproduce más adelante. Ciertamente se trata de un poema escatológico, de la miseria de la muerte, el amante va tras la amada, ingresa al recinto funerario, la invade para compartir la muerte, al confirmar la imposibilidad de que la *pacha* devuelva a la *urpi*, acepta su condición de tránsito.

(10) *Manchai puitu/ La gruta del horror.*

- |   |   |
|---|---|
| <p>Manchai puitu, ‘hampui ñihuai<br/>‘Hak’uyñiyqui caipin cani.<br/>Chica munaskallay urpi,<br/>Ullpuicuspan napaicuiqui.</p>   | <p>Da tu bienvenida, gruta del horror,<br/>como tu víctima estoy aquí.<br/>Así paloma, profundamente amada,<br/>Ante ti me inclino y te saludo.</p>   |
| <p>5. Mejllaiñiyimi k’irauñiyqui<br/>Sinchí punouypa chaupinpi.<br/>Kori mait’u chujchallayqui<br/>Millai curuj sujsinan-ña.</p>  | <p><i>Mi seno sea tu almohada<br/>en tu sueño profundo.<br/>Tus cabellos rizos dorados<br/>Pronto serán albergue de feos gusanos.</i></p>   |
| <p>10. Rit’i sisaj ñuñullayqui,<br/>Munai munai uyallayqui,<br/>Yuraj ‘hamank’ai cuncayqui,<br/>Chipipij ñahuillayqui,<br/>Sumaj k’a’pchi sayallayqui,<br/>Cai tucui tucucun-ña!</p>                                      | <p><i>Tus pechos blancos como nieve,<br/>tu cara risueña,<br/>tu cuello, de blanca azucena,<br/>tus ojos brillantes,<br/>tu cuerpo bello y esbelto<br/>¡todo, todo ha terminado!</i></p>                        |
| <p>15. Tucuiimanta hamuscan-ña<br/>Tucucuna ’pahuamuspa,<br/>Rojyayñinhuan ch’ajhuachispa<br/>Huañuyñiyquita taquiscancu,<br/>Manchai puitu, auka huañuy,<br/>20. Tucui imatan puchucaj,<br/>Munaskayta kechuhuanqui,</p> | <p><i>De todos lados ya vienen<br/>volando las lechuzas,<br/>y con sus roncós gritos<br/>cantan tu muerte.<br/>¡Gruta del horror, muerte cruel,<br/>que todo destruyes,<br/>de mi amada me has privado,</i></p> |

Cutichimpui, pusahuaipas.<sup>21</sup>

*devuélvemela o también llévame a mí!*<sup>22</sup>

### 2. 3. La trama oral del *Manchay puytu* de Vargas-Lara

Hacia 1915 se conoce una nueva versión del *Manchay Puytu*, se publica en compilación realizada por Teófilo Vargas y que Jesús Lara difunde como textualidad propiamente indígena. El texto consta de 48 versos; para la transcripción el compilador, los ha dejado ordenado en octavas con versos octosílabos, principalmente. Veamos el texto:

#### (11) *Manchay puytu*

- |   |  |
|---|--|
| <p>Huk k'ata kusiynin kaqta<br/>Mayquin hallp'a mullphuykapun<br/>Saqirkani qhallallaqta<br/>¡Saqra wayrachu apakapun<br/>5. Purisqan pallani<br/>Llanthunta maskhani<br/>Kikin pay llanthuykuwanchu<br/>Waqayniypaq ayphullanchu</p>     | <p><i>¿Qué tierra cruel ha sepultado<br/>A aquella que era mi única ventura?<br/>Lozana la dejé como una flor.<br/>¿Algún viento maligno tal vez se la ha llevado?<br/>Voy siguiendo su rastro,<br/>Voy buscando su sombra.<br/>¿Es ella quien me da su sombra en el camino<br/>O es sólo la cortina de mis lágrimas?</i></p>  |
| <p>Musqhu, chakus muchay kuni<br/>10. ¡T'ukuni chay, rimaykuwan!<br/>Musphani ichas, pay rikumi<br/>K'anchaskaq phawaykamuwan<br/>Wañuchikuymanchu?<br/>Phiñakuwanmanchu<br/>15. Wañuchikuspa qayllayman<br/>Astawanchus karunchayman</p> | <p><i>La voy soñando, y la beso en sueño.<br/>En mi congoja, ella acude y me habla.<br/>En mis horas de confusión, la veo:<br/>En un vuelo de luz baja hasta mí.<br/>¿Fuera mejor que me matara?<br/>¿Quizás mi muerte la ofendiera?<br/>Con la muerte podría aproximarme a ella;<br/>Pero tal vez me vería más lejos.</i></p> |
| <p>P'anasqanniqa hasp'ini<br/>Waqaspa paran paranta<br/>Unuyanchus allpa nini<br/>20. Maskharqunaypaq uranta<br/>Nuqan mayllapipis<br/>Hallp'aq sunqunpipis<br/>Nuqalla munakusqayki</p>  | <p><i>Voy arañando la tumba en que duerme,<br/>Mientras cae mi llanto como lluvia sin fin.<br/>Creo que así se ha de ablandar la tierra<br/>Para buscar después en el fondo a mí amada.<br/>Dondequiera que sea,<br/>Así en el seno de la tierra<br/>Mujer, yo sólo he de adorarte</i></p>                                     |

<sup>21</sup> Corresponde a la "Elegien/ 43", cf. Middendorf 1891: 261-262. En la transcripción, respeto la versión original.

<sup>22</sup> Se trata de poema "43/Elegías/ La gruta del horror" (Basadre 1938: 433-434).

- |  |   |
|--|---|
| <p>¡Sapallay wayllukusqayki</p> <p>25. Aswan q'uñi samayniywan<br/>Phukuykus kutirichisaq<br/>Ukllaykusaq mucha'yniywan<br/>Alliyman rikch'arichisaq<br/>Mana chayri hamuy</p> <p>30. Muyuq wayra, usqamuy<br/>Laqhayayniyki upiykuwachun<br/>Ukhunpi chinkachiwachun</p> <p>Waqayniywan uchku chasqa<br/>Khuyaq hallp'a qhataykuwayku</p> <p>35. Karqaykumin uqllachasqa<br/>Uqllañapuni kasqayku<br/>Nuqa tuta kani<br/>ch'intamin munani<br/>Llakiy kani, yuyayniyta</p> <p>40. Munani chinkariyta</p> <p>Tullalantiapis sik'isaq</p> <p>Uqllayniypi kakunanpaq<br/>Qinamawan tukuchisaq<br/>Waqayniwan waqananpaq</p> <p>45. Hanaq pachamanta<br/>Llhiphiq chaymanta<br/>paymin hina waqyawasqan<br/>Manan quinallay waqasqan<sup>23</sup></p> | <p><i>Y nadie, sino yo, te he de mimar.</i></p> <p><i>Con el calor más tierno de mi aliento<br/>Conseguiré devolverle la vida.<br/>La abrazaré, la besaré, y mis besos<br/>Despertando la irán suavemente.<br/>Mas, si así no ha de ser<br/>Ven, no tardes, ciclón,<br/>Que tus hondas tinieblas me devoren<br/>Y en ellas para siempre desaparezca mi vida</i></p> <p><i>Tú, tierra humedecida con mis lágrimas<br/>Tú, tierra generosa, alberganos.<br/>Una sola unidad formamos en el mundo;<br/>Quiero que así quedemos para la eternidad.<br/>Yo soy noche sin fondo,<br/>Soy soledad sin término.<br/>Yo soy la carne misma de la angustia<br/>Y estoy en fuga de mi propio pensamiento.</i></p> <p><i>Mas no. Quiero algo de ella... ¡He de arrancarle<br/>un hueso<br/>Y lo tendré en mi seno tal si fuera ella misma!<br/>El se ha de convertir en quena entre mis manos<br/>Y ha de llorar mis propias lágrimas.<br/>Desde la eternidad,<br/>desde el origen de la luz,<br/>¿Es tal vez ella quien me está llamando?<br/>¡No, es tan sólo el lamento de mi quena!</i></p> |
|--|---|

El estatuto escritural pone en duda la inspiración oral quechua. La incertidumbre proviene de la tradición escrita que se puede rastrear a partir del texto poético, esto lo podemos apreciar en la estructura formal del poema (octavas, octosílabos con rimas cruzadas y alternas)<sup>24</sup> y la presencia de lexias que remite a los primeros diccionarios. Encontramos términos como *mullpha*, *tukuy*, *usqay* o *ch'intamin*. En ambos casos nos devuelve a la aldea letrada quechua, pues se trataría de un indígena o mestizo transculturado que ha accedido a la tecnología de la escritura, y es este orden letrado el

<sup>23</sup> *La poesía de los quechuas* (ed. Cochabamba 1969); cf. Lara (1947-79: 180-181).

<sup>24</sup> Jean Phillippe Husson estima que este un texto híbrido. No lo considera de arraigo indígena (2002: 398-399)

que remite a un texto que rinde culto al amor y la muerte y no precisamente a la abstinencia y ni al celibato.

La condición oral la indagaré a partir de las asociaciones que el *ayataki* ejecuta. La primera tiene que ver con el *yananti* como realización frustrada, en consecuencia, las formas como se establece en la canción la relación *qam-ñuqa*, donde la primera se trasmuta en el discurso en tercera, casi impersonal, *pay* (ella) Entiendo por *yananti* a la forma como establecen dos sujetos una relación de complementariedad. González Holguín registra las siguientes entradas: “Yanantin yanantillan. Dos cosas hermanadas.// Yananti chullan. La vna de dos cosas pareadas.// Yanapani. Ayudar. // Yanapanacuni. Ayudarse el vno al otro.” (1608/1989: 364). El yo-poético se instala como sujeto imposible sin el/la otro/a (sin ella), por eso todo el texto imagina a *pay* como objeto omnipresente, pero a la vez materialmente ausente. Es la pérdida total de la existencia. No se es nada sin ella. Todo se convierte en universo adverso al yo-poético. Así, *pay* (ella) es identificada como “huk k’ata kusiynin” (v.1) que se ha convertido en su tristeza “llakiy kani” (v.39); situación que permanentemente se trasgrede o confunde el escenario de real, por eso el sueño o la vigilia se instala como realización del uno-otro (v.10-11): “¡T’ukuni chay, rimaykuwan! /Musphani ichas, pay rikumi”.<sup>25</sup> Ambos versos distinguen la sucesión de dos estados *t’uku-ni* (sufro-yo) y *muspha-ni* (deliro-yo), cuya realización tiene lugar en *rimaykuwan* (me habla ella a mi) y *pay rikuni* (yo camino con ella). Los estados límites que se observan aquí se trasladan a un imposible del yo - poético, dar vida al ser inerte (v. 22-26):

Hallp’aq sunqunpapis  
Nuqalla munakusqayki  
¡Sapallay wayllukusqayki

<sup>25</sup> Versos 10-11: “En mi sufrimiento me habla a mi/ en mi delirio talvez me acompaña”, mi traducción.

Aswan q'uñi samayniywan  
Phukuykus kutirichisaq

Este desplazamiento límite se produce en tanto que el yo-poético considera que es posible hacer revivir a la amada, aún cuando es la *pacha*, la tierra que la esconde a su amada, pues él no sólo la está *queriendo* (*nuqalla munakusqayki*) sino *amando* imperecederamente, con más ternura aún (*sapallay wayllukuspayki*). Es el amor acaso lo que podría hacerla retornar, para hacer respirar (*saway-niy-wan*), para hacerla retornar (*kutirichisaq*), esto es un imposible porque el yananti se ha convertido en *tuta*, en noche, en un ser simbólicamente inanimado (“Nuqa tuta kani”, v.37).

Estos tránsitos se ven enriquecidos poéticamente por las estrategias que acompañan al texto. De manera que una de estas serán los *dísticos semánticos* (cf. Mannheim 2002/1986, 1987) que entiendo como la sucesión de dos semas en un par de versos, donde el primero establece un estado o significación que el segundo alude e incorpora como suyo, pero profundizando dicho estado o estatus, por consiguiente, enriqueciendo la significación semántica y poética: remito a los v. 23-24, detengámonos en los verbos *munakusqayki/ wayllukusqayti*, ambos verbos ocupan el mismo campo semántico desear - querer - amar; atracción - afecto - ternura, etcétera. Si bien ambos verbos aluden al acto de amar, la diferencia entre uno y otro estriba en que, el segundo hace explícita la noción de afecto /-llu-/ (aunque se advierte que este sufijo se adiciona a lo largo de la historia de la lexia, es decir, desde el proto-quechua podemos postular que *way-llu* tenía el significado de amar); de suerte que se traduce como, para ambos casos, “a ti nomás te estoy amando”, aunque “wayllukusqayki” debería leerse, adicionalmente, como “a ti nomás te estoy (con afecto) amando”. Esto mismo está

ocurriendo con los v. 10 y 11 (*t'uku-ni / muspha-ni*) o en los v. 35 y 36 (*uqlla-cha-sqa / uqlla-ña-pu-ni*, en ambos casos precedidos o seguidos del verbo *kay/ ser*) Esta estrategia poética está basada en la intensidad y la creación del significado que en el poema se produce por la asociación de dos lexias en el verso y permite que su contenido sea aún más intenso, de aquel que de por sí admite cada término por separado:

Waqaspa paran paranta (v.18)

¡Sapallay wayllukusqayki (v. 25)

Waqayniwan waqananpaq (v.44)

En el v. 18, la asociación llorar - lágrima y lluvia - llover, sensación de inmensa tristeza, “llorando como una tormenta” (lágrima (y) lluvia + lluvia); en v. 25, no sólo amar con afecto, sino que la intensificación proviene de la reduplicación de la significación que tiene lugar en *sapa-lla-y*; y en el v. 44, *waqa (...-y-ni-wan /...-na-n-paq)*, “con mi lágrima, con mi llanto para ti”.<sup>26</sup> De hecho la naturaleza actúa como testigo de la desgracia del yo-poético. El único entorno que facilita la realización del poema es la presencia de la naturaleza. En este caso vinculada a la noción de *pacha*. Esta tierra es la que ahora entraña la presencia del objeto amado como inalcanzable, distante. Es esta tierra también la que descalifica. La amada queda subsumida en una entidad central del mundo andino, *pacha*, que adicionalmente coinciden con la condición de género de la amada. Hay un tipo de reciprocidad que establece con el objeto de deseo, como objeto escondido como objeto femenino.

---

<sup>26</sup> En la estrategia poética se advierte la sucesiva aliteración que ocurre en los versos que a continuación indico (v. 47-48):

paymin hina waqyawasqan

Manan quinallay waqasqan

En estos dos versos se aprecia, a las vocales abiertas en una posición modular que coincide con la elevación sonora de la primera (*paymin*) y segunda palabra (*hina*) y el equilibrio de este mismo sonido con la segunda palabra (*quinallay*). Esta misma situación tiene lugar en la dominancia de la vocal abierta *a* y sus asociaciones *wa-q* con respecto a *wa*.

Antes de concluir esta sección, vinculo lo último con la identificación de dos secuencias en el relato del poema. La primera presenta al sujeto poético tratando de reconciliarse con ella (objeto del deseo) pero rodeado de una naturaleza adversa (v. 1-24); en el segundo, más intenso, el sujeto que recrea a su objeto de deseo en un objeto tangible, en una quena (v. 25-48) En el primer momento, el sujeto poético establece su condición de amante, entreve a ella como sujeto próximo, no distante. El tránsito que básicamente sugiere es la relación entre *ñuqa* y *qam*, para que, luego, esta última, se traslade a *pay*. La cercanía se va agotando conforme avanza el texto, porque *qam* (tú) se traslada a *pay* (ella). Los elementos de la naturaleza, además de *pacha*, *wayra*, *puri*-, *llanthu*-, *ayphu*-, *k'ancha*-, *para*- (viento, camino, sombra, luz, lluvia) y donde el yo - poético ha definido su condición de amante, como lo único “Huk k'ata kusiynin” (v.1); la sigue amando, queriendo, deseando: “Nuqalla munakusqayki” (v.24)<sup>27</sup> aun cuando el sujeto del deseo este bajo tierra o se ubique en un fondo lúgubre.

En el segundo momento el sujeto de enunciación se convierte en noche (“Nuqa tuta kani”, v.37), como signo de la muerte y lo único que salva dicha situación es la creación de un objeto nuevo, la quena. Todos los intentos no alcanzan a animar al ser inerte: ni las caricias, ni las plegarias de ternura, nada hacen que la amada responda (*sawa*-, *kutirichi*-, *rikch'arichi*-, *hamu*-, etc.) El espacio pertenece al *ukhu pacha*, no es el centro, el *chaypi*, el mundo no centrado, incorporado como lugar nebuloso y aciago, *laqha*, *ukhupi* (lóbrego, profundo). Imposibilidad también de la tristeza y el llanto, de la ternura y el amor, que finalmente configura la infausta situación de pérdida (“munami chinkariyta”, v.39). Ante esta ausencia de la memoria y de la presencia material, el yo

<sup>27</sup> v. 1: “Tú nomás mi intensa alegría”; v. 24: “A ti no más te quiero yo” (Mi traducción)

descentrado realiza su invención escatológica, arranca un hueso que convierte en quena (“qinamawan tukuchisaq”, v. 43). La única manera de refrendar la tristeza inmensa del yo-poético, de *ñuqa*, la tristeza infinita de amar a la mujer ausente, yerta, melodía y canción que eleva al *hanan pacha* donde reverbera con la luz (Lliphichaymanta, v.46), donde ella escucha el llanto del amado porque él ya no vale más, “nomás llora” (paymin hina waqwasqan / manan quinallay waqasqan, v. 47-48).

### 3. TRANS- E INTERTEXTO

Finalmente, ¿a qué tipo de tradición pertenecen relatos como *Malikacha curantawan* e *Isacha Puytuy*? De hecho, ambos textos, tienen arraigo oral, pero, de una tradición que si bien no podemos calificar de mestiza, sí en cambio, la asociamos al solar andino, es decir, al dominio de los criollos en la ciudad andina. En términos de escritura se remonta en realidad a *La Quena* de Juana Manuela Gorriti. Es a partir de esta novela corta que el tema del cura que renuncia a sus votos de castidad aparece en el relato; la misma que se vincula, además, a la ruina final de la casa del cura. Se diferencia del tono indígena en que *Malikacha curantawan* básicamente plantea el desarraigo de la *p'asña* al convertirse en *señorita* o “matrona” y concluye con la sanción indígena que convierte a la “señorita” o “matrona” en *ñaka*, es decir, en un ser que ya no es runa, sino que simula serlo. Desde la perspectiva del solar el relato aspira más bien exhibir un tema en estricto de naturaleza romántica, no solo escabroso sino escatológico, por eso el amante va más allá de los sentidos, quiere ver en un ser inerte todavía el palpito de vida, aún cuando el tiempo transcurre. Muerte además, exorcizada por la noción de pecado según el dogma cristiano. También lo es el carácter demoníaco de las escenas finales y el

“carro de fuego” que viene a reclamar una “alma pecadora”. Es posible que, el impacto de Manuela Gorriti haya sido mayor y que los sectores letrados de la sociedad andina la hayan difundido. Recuérdese que la lectura era un acto oral y en la que concurrían a escuchar varios, mecanismo que a su vez se reproduce oralmente entre los segmentos sociales que no habían accedido a la escritura ¿Cómo entender esto? Si el escrito era leído este acto se vinculaba a la voz oral. La lectura no era silenciosa en el solar; movilizaba todavía en el siglo xix otros sentidos. (Chartier 1998)<sup>28</sup> La lectura individual ciertamente es un fenómeno de data reciente y se vincula a la vanguardia literaria de los primeros 30 años del siglo xx. Si imaginamos al señor o la señora, al señorito o la señorita, corresponde hacerlo también en relación a los que estaban en sus cercanías, me refiero a la “servidumbre” que la asistía, esta servidumbre no son objetos sino sujeto que reproducen aquellas masa de sonidos que provenía de la escritura y que transmiten en sus estamentos sociales. Lo propio podemos imaginar en las plazas públicas y tabernas. La afirmación es temeraria y como hipótesis es una proposición que tiene visos de certeza a partir del registro de las suscripciones a la que estaban acostumbrados los señores. Postulo, para concluir, la doble filiación de ambos relatos, en lo que se refiere al comportamiento de los indios /runakuna/, que finaliza con la sanción /aceptación/. Aceptación en el sentido de desarraigo, ya no es una *p’asna*, es socialmente una *señorita* (aunque en términos étnicos no lo sea) y castigo en tanto que la joven pertenece a otro segmento social, su “alma” ya no se vincula con la cultura indígena, ha sido expulsada del ayllu y convertida en *ñaka*. He aquí su rasgo autóctono,

---

<sup>28</sup> En especial, su trabajo “Lecturas y lectores ‘populares’ desde el Renacimiento hasta la época clásica” (1998). Guillermo Nugent trabaja el concepto de cultura, masas y alfabetización, y la importancia que tiene el rumor, ver: Guillermo Nugent, *El Poder Delegado* (Lima, Fundación Freidrich Ebert, 1996).

pero simultáneamente formulado como relato de corte romántico, que más bien corresponde a la transculturación, un relato criollo, de ascendencia señorial.

La memoria de ese amor fatídico, trasgresor, se incorpora a la tradición con la invención de un objeto identitario llamado *quena*. Esto nos sugiere que la incorporación del lexema *quena* sería un indicador más de la creación del relato tradicional a fines de la colonia. Toda vez que se trataría de la incorporación de una frase quechua al castellano. Lo que identifican los diccionarios clásicos es un estado de ánimo y no se refieren al objeto. Lo consignan como “*Pingollo*. Flauta o gayta” (Santo Tomás, 1951: 338-9) y “*Pincullu*. Todo genero de flauta.” (González Holguín, 1989: 286) Sobre este lexema los clásicos anotan lo siguiente: “*Llaquic*, o *llaquicoc*... apasionado, triste.// *Llaquichic*... atormentado.// *Llaquicoc*... melancólico o triste.” (Santo Tomas 308) y “*Llaquini*, o *llaquicuni*, o *llaquihuanmi*. Tener pena, o pesar, o sentimiento.” (González Holguín 221). Guamán Poma hace un registro temprano (h. 1615) de esta categoría y lo identifica como una de las formas que se cantaba en los suyos: “quena quena de los mozos” (Guamán Poma: 239 ).En realidad se trataría de una distorsión lingüística, el término de procedencia, registrado en 1892, sería “*Llaquina*. Apesumbrarse; tener pena; afligirse. Deplorar algún suceso infausto” (Cordero 1892: 59). La conciencia quechua de un estado de ánimo pasa a ser percibida ya no como tal sino fue trasladada al objeto, ya será identificado como pincullo, será quena. Llaquina se castellaniza (llaquina~ lla quina~ la quena)<sup>29</sup>, se trueca en término andino incorporado en la tradición narrativa local.

---

<sup>29</sup> Para el Diccionario de la Real Academia Española, *quena* procede “(Del quechua kkhéna)”. Luego indica, “1. f. Flauta aborigen del Altiplano, construida tradicionalmente con caña, hueso o barro. Mide unos 50 cm de longitud y se caracteriza por su escotadura en forma de U con el borde anterior afilado.”

Haré una breve digresión sobre el significado que se le atribuye: *Manchay* según Domingo de Santo Tomás, significa “Miedo” (:168, 315), temer ingresa en el mismo campo semántico “manchani.gui” (:215) y para *puito*, da como significado “azotea” y “puytuc o manchay guacin..... boveda” (:342); y, para “Infierno, lugar de ... cupaypa huacin” (:114); admite, además, “Cauerna de tierra, o de piedras... machay”. Diego González Holguín, interpreta estas lexias del siguiente modo: “Manchani, manchacuni. Temer, o tener miedo” (:228); “Infierno vcupacha cupaypahuacin” (:556); “Sepulchro. Ayapucru aya huaci.” (:668); “Temer. Mamchani llakllani” (:578). El *Poliglota Incaico* registra a “manchay” como “miedo”. Para Cusihuaman, “Mach’ay. s. Guarida, cueva bajo las rocas para protegerse de las lluvia” y “Manchay. Sentir”: Los otros diccionario modernos apelan al significado de “miedo”, “temor” aceptado comúnmente por todos.<sup>30</sup> Es obvio que estamos ante una traducción que llama la atención por su inconsistencia. Esta inconsistencia está dada por las sucesivas traducciones que asumen tanto Gorriti, Villarán y Palma. Juana Manuela Gorriti equipara “Manchay puytu” como el yaraví que anuncia en su novela corta *La quena* y que describe “instrumento (mismo) cuya voz tenía una tan divina melodía”, para proponer su condición identitaria: “y al que los hijos del Perú dieron el nombre de *Quena*, palabra que en la *quechua* antigua significa: pena de amor” (Gorriti 1851/1995: 53). La traslación de Ricardo Palma se reduce a “(Infierno aterrador)” que “el pueblo del Cuzco conoce con el nombre del *Manchay-Puito*” (1932: 337). Villarán, como se ha leído antes, indica que “La traducción literal de Manchapuito es, *miedo* [manchu] y *sepulcro horrendo* [puito].” (1873: 407) En estas traducciones al castellano prevalece el espíritu romántico que se elabora sobre el texto quechua. De manera que si apelamos a esos significados tendríamos una línea reflexiva

---

<sup>30</sup> Anoto que para el *Diccionario Quechua*, publicado por la Academia, este significado remite a los semas construidos por Ricardo Palma; por lo que me excuso de citarlo.

que implica la noción de sentimiento, pero un sentimiento temeroso, casi nebuloso, oscuro se diría. Si el sentimiento temeroso lo asociamos al lugar con que se describe *puito*, bóveda, tendríamos que la lexia por el contrario están hablando de un sentimiento absolutamente recóndito y tétrico. Visto así el *Manchay Puytu* recorre el *ayataki* indígena como evocación polifónica de un relato que comenzó a circular a fines del XVII y llega a nuestro tiempos. El texto de Villarán – Gorriti si bien exhiben la condición quechua y recuerda su naturaleza oral, deviene en la fijación de la historia, de la infortunada muerte de la amada y la presencia del amante ante ese ser yerto. En esto coincide también el texto de Midderdorf. El de Vargas - Lara recupera la fabulación de tradición oral quechua y lo incorpora en el cancionero andino vernacular, allí queda la historia de esa relación entre el amante con su dolor y la amada bajo tierra, e incorpora el surgimiento de la quena como emblema nativo de la elaboración de los grandes relatos decimonónicos que asociamos a la idea de la nación. Relato que retorna con el cancionero andino de los hermanos Montoya (1986:529-531) quienes recogen una versión de *Manchay P'uytu*, taki proveniente de Coporaque, provincia de Espinar, Cuzco, donde los “cantores fúnebres”, los *lluq'allukunpa* cantan preguntando por Jisusa y preguntan al señor cura (Siñur Cura, tapusayki); luego, éste canta llorando (Cura takin waqaspa Jisusata Sipiruspa), y en su llanto vuelve a recordar, como en el siglo XIX, a la amada imperecedera (Montoya 1986: 230):

*Donde están tus ojos  
maytaq ch'ay ñawiki;  
maytaq cha'y ñawiki  
maytaq ch'ay q'alluyki  
k'unan hina waqanaypaq  
k'unan hina llakinaypa.*

*¿Dónde están tus ojos,  
dónde están esos tus ojos  
dónde está tu lengua  
que antes yo besaba  
para llorar ahora  
para sufrir ahora?*

## Capítulo 4

# TRAMA DE LAS POÉTICAS INDÍGENAS

Cuando los europeos llegaron a las tierras del Inca hallaron un territorio organizado donde “no había un ladrón ni hombre vicioso, ni holgazán, ni había muger adúltera ni mala” y más allá del debate programático sobre la legitimidad de los señores indígenas, eran “de tanto gobierno, como eran los ingas”<sup>1</sup>. La empresa de la conquista del Mar del Sur no fue inspirada en el encuentro de las culturas, sino en el despojo, el botín y la violencia, por eso, se puede afirmar que no había, en modo alguno, interés por las formas culturales indígenas de la época. Se impuso el botín y la fábula doctrinaria. La minoría de españoles que invadió con éxito estas tierras, a pesar de la resistencia india, se sostuvo en el poder porque desarrolló estrategias inclusivas en su política colonial. Una de ellas tuvo que ver con las alianzas que se establecieron con indígenas locales.

---

<sup>1</sup> Testamento del capitán Mancio Sierra de Leguizamo, vecino del Cuzco, 18 de setiembre de 1589. Aunque estas declaraciones pertenecen a un mitómano, a un truhán, según el decir de Raúl Porras Barrenechea (1959:23), Mancio Sierra suscribió el testamento para los curas franciscanos desde su lecho de moribundo; una vez salido del trance, rehizo su legado. Se conoce el testamento por Fr. Antonio Calancha, *Crónica moralizadora de la Orden de San Agustín en el Perú* (Lima, 1638: Lib. I, cap. 15, folio 98); William H. Prescott, lo reprodujo como apéndice de su *History of the Conquest of Peru* (Boston, 1857: Libro II, apéndice IV) y Ricardo Palma, "Puesto en el burro... aguantar los azotes" en *Tradiciones Peruanas* (Tercera serie. Barcelona, Montaner y Simón, 1894; t.II, pp. 27-31).

Pasados casi 500 años de presencia hispana en América del Sur, tendríamos que preguntar ¿cómo imaginar las textualidades indígenas de la época?, cuestión que se relaciona con un tópico aceptado en la comunidad científica: los incas no desarrollaron un soporte semiótico semejante a la tecnología de la escritura europea. Por lo que propongo:

1. La búsqueda del botín -y la legitimidad o no de los señores indígenas- hizo que la historia y modos culturales se consignen en el formato escrito de los cronistas. Estos básicamente recogen las historias de las elites del poder inca (principalmente, de la panaca, del linaje cuzqueño): Pedro Cieza de León, *Señoríos de los Incas* (1554), Juan de Matienzo, *Gobierno del Perú* (1567); Pedro Sarmiento de Gamboa, *Historia Índica* (1572); Miguel Cabello Balboa, *Miscelánea Antártica* (1586), entre otros.

2. Las restricciones socio-culturales que impuso la Iglesia Católica y el escenario de la *guerra contra las idolatrías* produjo un tipo de documento legal que acusaba al indígena de *gentil* e *idólatra*. Estas instrucciones leídas a la distancia sin la arbitrariedad del cazador de idolatrías, dan cuenta de las creencias y prácticas culturales de los indios. Tales muestras se pueden revisar en los autos de idolatría, los informes de las visitas o los encargos que los curas hicieron a sus amanuenses. Este es el caso del texto quechua conocido como *Manuscrito quechua de Huarochiri* (1608).

3. El conocimiento y dominio de las lenguas indígenas fue asunto de prioridad para la Iglesia. La conquista de los infieles tenía que hacerse con la lengua que estos hablaban. A esta circunstancia debemos, en buena cuenta, los principales documentos

sobre las lenguas índicas: Fray Domingo de Santo Tomás, *Gramática o arte de la lengua general de los indios de los reynos del Peru* (1560); Anónimo, *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú* (1586); Diego Gonzalez Holguín, *Vocabulario de la lengua general de todo el Peru llamada quechua o lengua del inca* (1608). Con la publicación del *Catecismo Cristiano* (1584) no solo se produce la formalización de la transliteración del quechua y aimará sino que estas lenguas se revitalizan como parte de las políticas coloniales.

4. El aprendizaje de la letra por indígenas y el uso del alfabeto latino para el registro de las lenguas nativas, así como la asimilación de europeos a la escena local, facilitó la memoria indígena, a pesar de sus dificultades que hoy conocemos: Quipucamayoc, *Relación de la descendencia, gobierno y conquista de los incas* (1542-1608); Juan de Betanzos, *Suma y narración de los Incas* (1548); Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales de los Incas* (1609); Fray Martín de Murúa, *Historia General del Perú* (1611); Joan Santa Cruz Pachacuti Yanqui Salcamaygua, *Relación de antigüedades deste reynos del Perú* (1613); Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva coronica i buen gobierno* (h.1615); entre otros.<sup>2</sup>

5. Si estos son los escenarios registrados, es posible imaginar dos territorios confluyentes, me refiero a la memoria indígena que se relata/canta desde tiempos inmemoriales y que se transmite en forma oral, de generación en generación. Asunto que tiene ambiente propicio para su desarrollo cuando reconstruye el *imaginario indígena* al saberse de la *derrota indígena* luego de la resistencia de Vilcabamba

---

<sup>2</sup> Sin embargo, es preciso anotar que los textos iniciales resultan de mayor utilidad por leer los registros tempranos que son interpretaciones frescas y cercanas del pasado indígena: Cieza, Sarmiento y Betanzos.

(Cuzco) y la revolución del líder cuzqueño Tupac Amaru, que coincide con lo que se conoce como *renacimiento inca*, periodo de difusión no sólo de la escritura sino también de divulgación de textos quechuas.

## 1. ¿ESCRITURA?

El modelo semiótico de registro difiere del que conocemos como tecnología de la escritura. El evento de la conquista retratado por Guamán Poma evidencia la ausencia de esta tecnología entre los indígenas:

Responde fray Vicente que le había dicho evangelio el libro, y dijo Atahualpa: dámelo a mí el libro para que me lo diga, y así se lo dio y lo tomó en las manos, comenzó a hojear las hojas del dicho libro, y dice el dicho Inga: que cómo no me dice ni me habla a mí el dicho libro, hablando con grande magestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Inga Atahualpa (Guamán Poma 1615/ 1993: f. 385-366).

Coger, mirar, oír. El modelo es, de hecho, totalmente diferente. El Inca y su elite estaban acostumbrados a coger hilos, elegir colores y hacer nudos para traducir sus mensajes y cuentas. Este era sin duda el más importante soporte semiótico de la época: se llamaba *quipu*<sup>3</sup>. Eran hilos de diferentes colores, que exhibían nudos y cuya lectura informaba básicamente asuntos estadísticos: “Dijo que halló el dicho quipo, y luego

---

<sup>3</sup> Sobre los quipus revítese: Frank Salomón, *Los kipucamayos. El ambiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna* (2006); Martin Pärssinen y Jukka Kiviharju, *Corpus de textos khipus incaicos y coloniales* (2004); Gary Urton, “De nudos a narraciones. Reconstrucción del arte de llevar registros históricos en los Andes a partir de transcripciones en español de los khipus incaicos” (1997); Rober Ascher y Marcia Ascher, *Code of the Quipu Databook* (1991); Carlos Radicati di Primeglio, *El sistema contable de los Incas* (1980); y, L. Leland Locke, *The Ancien Quipu or Peruvian Knot Record*. (1923).

exhibió ciertas cuerdas de lana con unos ñudos, que dijo ser el dicho quipo y cuenta de los indios tributarios que había en esta provincia en tiempos del inga”.<sup>4</sup> Estos soportes semióticos no tienen correlato con lo que ocurrió en Mesoamérica con las culturas Maya y Náhuatl que desarrollaron formas de escrituras propias, los grifos que en algunos casos resultan pinturas, la representación ideográfica y las que correspondían a las formas fonéticas, de todo ello ha quedado documentados un grupo no numerosos de “libros” de amate. Debe entenderse que la experiencia de escritura, en realidad, resultaba un asunto de sectores privilegiados. Los quipus eran conocidos sólo por un reducido grupo de especialistas, esto es, por los quipucamayuc.<sup>5</sup> Resultó que a lo largo del posicionamiento hispano, sobre todo, en el marco de la guerra contra las idolatrías, este tipo de artefactos fueron considerados demoníacos, por lo que fueron quemados y destruidos:

Y porque en lugar de libros los indios han usado y usan unos como registros hechos de diferentes hilos que ellos llaman quipos, y con estos conservan la memoria de su antigua superstición y ritos y ceremonias y costumbres perversas, procuren con diligencia los obispos que todos los memoriales o quipos que sirven para su superstición se les quiten totalmente. (III Concilio Limense: 103)<sup>6</sup>

Destruídos los quipus, muertos los quipucamayuc, el manejo y dominio de los quipus se hizo imposible, excepción hecha a los indígenas huancas. Si bien se puede admitir la existencia de otros soportes semióticos en los andes, como las killkas, las pictografías,

---

<sup>4</sup> Testimonio del Cacique principal, don Martín Cusi, 24 de febrero de 1567 (Lienhard 1992: 173).

<sup>5</sup> La discusión sobre la capacidad de registrar cuentas, números, estadísticas en estas “memorias” no está en discusión. El principal debate, en mi opinión se ha trasladado a si este soporte semiótico puede registrar eventos históricos y relatos. Gary Urton (1997) y Martti Pärssinen dan cuenta de esa posibilidad en su conjunto de memorias que presentan en *Cuerpos de textos khipus incaicos y coloniales* (2004).

<sup>6</sup> Adolfo Vienrich traduce: “I por cuanto entre los Indios, que desconocieron las letras, ciertos signos, compuestos de varios ramales, que ellos denominan quipos, i de los cuales no menos resaltan los monumentos de la superstición antigua, en los que esta conservada la memoria de sus ritos, ceremonias i leyes inicuas, por eso, los obispos deben cuidar de que todos esos instrumentos perniciosos sean completamente exterminados.” (Vienrich 1905: VII).

los tocapus y tejidos como representaciones ideográficas, estas aún no pueden ser leídas competentemente. Las textualidades indias sobrevivieron a la colonia y a la república, a la guerra contra las idolatrías y a la guerra civilizadora. Fue entonces la memoria que se ha transmitido como tradición oral la que ha pervivido en medio de la choza y las formas escritas –sean éstas en quechua o en español- las que dan cuenta de estos tejidos textuales.

## 2. IMÁGENES DE LA TEXTUALIDAD QUECHUA

La génesis de los textos quechuas da cuenta del aciago período que vivieron los indígenas de Sud América. La violencia que caracterizó a los conquistadores en su guerra contra las idolatrías alimentó diversas formas de arrinconamiento de las culturas nativas tal como lo hizo con el asalto al botín indígena. El culto y sus prácticas rituales indígenas fueron considerados portadores de elementos disturbadores para la corona, razón por la cual estas se confundieron y se enmascararon con los ritos cristianos o se convirtieron en prácticas milenaristas. El *Taki unkuy* es una de estas manifestaciones –al igual que el *Muru Unkuy* y los *Yanahuara*-<sup>7</sup> que convocaba al culto antiguo y conmovía

---

<sup>7</sup> La huaca Títicaca y Pachacamac se juntarían, se unirían y enfrentarían a los españoles. En el caso de *Muru Unkuy*, la enfermedad de la mancha, aparece como la venganza de la huacas contra los blancos y fue localizado en Huaquirca, Mara, Piti y Aquira (Apurímac) y Vilcas en (Ayacucho) y los *yanahuaras* en Yanahuara (Apurímac). Véase: Luis Luis Millones, *El retorno de las huacas* (1990); Emilio Choy, Emilio, *Antropología e Historia* (1988); Steve J. Stern, "El Taki Onqoy y la sociedad andina (Huamanga Siglo XVI)" (1982); Lorenzo Huertas Vallejos, *La religión en una sociedad rural andina* (1981); Marco Curatola, "Mito y milenarismo en los Andes: del Taki Onqoy a Incarri"(1977<sup>b</sup>); Waldemar Espinoza

a los indígenas precisamente por que afirmaba que los dioses indios volverían, vencerían a los invasores y protegerían su mundo cotidiano y retornarían a las formas de vida antigua:

que es la Aira Taqui Ongó, que era que muchos de los dichos naturales predicaban y publicaban, y decían que no creyesen en Dios ni en sus santos mandamientos, ni creyesen en las cruces [...] y que ellos eran mensajeros de las guacas Titicaca y Tiaguanaco, Chimborazo, Pachacamac, Tambotoco, Caruauilca, Caruazazo y otras más de sesenta o setenta guacas, [...] que estaban peleando con [el] dios de los cristianos, y que presto sería vencida, y que se acabaría su mita de mandar (ed. Lienhard 1992: 182-3).

Los autos de idolatrías tenían como marco de referencia un cuestionario que incidía en las creencias de indios. Se trataba saber cuáles eran los mecanismos que los aborígenes del siglo XVI y XVII utilizaban para realizar sus ritos, pero a la vez, con estas confesiones se buscó hallar también las formas materiales en que se expresaban, en especial, sus huacas y cunupas. Los autos contra las idolatrías se pueden leer –y deberían leerse– como documentos que están en “negativo”. En el negativo, para utilizar una metáfora fotográfica, se fijan las huellas, trazos y maneras de los indios. Si se procede a leer en “positivo” vamos a encontrar el testamento indígena de su cultura. Veamos, a continuación, el caso de la testigo Francisca Cochaquilla (12 marzo 1657) quien denuncia a la *paka* Catalina Guacayllamo y que recoge Pierre Duviols en *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVI*:

que la dicha Catalina Guacayllamo se lo dixo a esta testigo que estaba allí enterrado y que quando ofrecían cada año le ofrecían cuies llamas chicha coca y sebo y la dicha Guacayllamo le decía *colque Pucara Carua Pucara llacssa Pucara, runata camay, Guaynata Camay,*

---

Soriano, "Un movimiento religioso de libertad y salvación nativista. Yanahuara, 1596" (1973) y la compilación de Juan Ossio, *Ideología mesiánica del mundo andino* (1973).

*llamata camay, colque yoc runa cachuz Yunga marca pita, cochamarca pita, colqueta apamuchum caruata apamuchuz* que quiere decir en la lengua española Pucara de oro Pucara de plata pucara precioso cria a los hombres cria a los mancebos cria a las llamas tengan plata los yndios de los llanos traygan plata y oro, y asimesmo vio esta testigo que despues que murio la dicha Guacayllano su maestra el dicho Don Alonso Ricari le dio a esta testigo plumas del paxaro Hastucto y sebo cuies maiz coca para que fuera ofrecer al ydolo Pucara. (Duviols 2003: 786).

El mismo enunciado deja ver entre sus líneas un formato que siendo parte de la denuncia es diferente. Se trata del canto que realiza la yatiri o paku, la adivina, doña Catalina Guacayllamo, por lo que puede leerse desde la representación espacial de la voz fijada en el molde vertical de la escritura. Así leo desde la gramática de su texto:

(12) *Colque Pucara*

<i>colque Pucara</i>	Pucara de oro
<i>Carua Pucara</i>	Pucara de plata
<i>llacssa Pucara,</i>	Pucara precioso
<i>runata camay,</i>	cria a los hombres
<i>Guaynata Camay</i>	cria a los mancebos
<i>llamata camay,</i>	cria a las llamas
<i>colque yoc runa cachuz</i>	tengan plata
<i>Yunga marca pita,</i>	los yndios de los llanos
<i>cochamarca pita,</i>	[gente de las lagunas]
<i>colqueta apamuchum</i>	traygan plata
<i>caruata apamuchuz</i>	y oro <sup>8</sup>

<sup>8</sup> Léase la transcripción y versión de César Itier: “*Qulqi pukara, / qarwa pukara, / llacssa pukara, / runata kamay, / waynata kamay, / llamata kamay. / Qulqiyuq runa kačun. / Yunga markapita, / quča markapita / qulqita apamučun, / qarwata apamučun.*” Y traduce: “Pucara de plata, / pucara de oro, / pucara de llacssa, / da fuerza vital a la gente, / da fuerza vital a los hombres jóvenes, / da fuerza vital a las llamas. / Que la gente tenga plata. / Que traigan plata, / que traigan oro/ de los pueblos de los valles, / de los pueblos de la costa.” (Duviols 2003: 786-787).

Este mismo proceso se puede leer en los *sermonarios* que se prepararon para adoctrinar a los indígenas en donde se descalificaba a sus dioses y las canciones sacras aculturadas que diversos sacerdotes escriben: Luis Jerónimo de Oré, *Symbolo catholico indiano* (1598); Juan Pérez Bocanegra, *Ritual formulario o institución de curas* (1631); Francisco de Avila, *Prefación al Libro de los Sermones, o Homilias en la lengua castellana y la indica general Quechhua* (1648); Fernando de Avendaño, *Sermones de los misterios de nuestra Santa Fé Católica en lengua castellana y la general del inca* (1649). La escritura en manos de las elites indígenas, paso a ser un instrumento poderosísimo para la defensa de los linajes o para perpetuar su memoria y cultura.<sup>9</sup>

Desde otra perspectiva, podemos afirmar que los cronistas registran en lengua castellana, versiones diversas que se asocian con la instalación y desarrollo de la colectividad Inca, en especial, los relatos del origen del imperio, en las que aparecen los héroes civilizadores Manco Capac y Mama Ocllo. Estos relatos se distinguen por la dispersión y casi aniquilamiento de una humanidad primera y explican, además, por qué existen diversos linajes, lenguas y distinciones entre los pobladores andinos. De modo que vamos a excusarnos de abordar este mito fundador, para ingresar a dos textos consignados por el Inca Garcilaso de la Vega en los que desarrolla un esquema que compara y homologa cultura inca con cultura europea, especialmente clásica (cf. Lib. II, xxvii):

---

<sup>9</sup> Cf. Manuel Burga. *Milenarismos andinos: originalidad y materialidad* (Siglos XVI-XVIII). Washington, Centro Cultural del BID, febrero 1996.

(13) *Caylla llapi*

Caylla llapi		<i>Al cántico</i>
Puñunqui	quiere dezir	<i>Dormirás</i>
Chauptuta		<i>Media noche</i>
Samúsac		<i>Yo vendré</i> <sup>10</sup>

Obsérvese la brevedad del texto y las reglas que la configuran; un trazo rápido que conmueve por su sabiduría para tratar un tema erótico como el que queda transcrito. Para el Inca Garcilaso este poema, por su estructura breve, lo asemeja a la copla. Voy a detenerme en el segundo texto que registra y transcribe en quechua, en la lengua culta – el latín– y en romance, se trata de la *Fábula de la lluvia*:

(14) *Çúmac ñusta*

Çúmac ñusta	Pulchra Nimpha	Hermosa donzella,
Toralláiquim	Frater tuus	Aquese tu hermano
Puiñuy quita	Urnám tuam	El tu cantarillo
Páquir cayan	Nunc infringit	Lo está quebrantando,
Hina mantara	Cuius ictus	Y de aquesta causa
Cunuñunun	Tonat fulget	Truena y relampaguea,
Illapántac	Fulminatque	También cayen rayos
Camri ñusta	Sed tu Ninpha	Tú, real donzella,
Unuiquita	Tuam limpham	Tus muy lindas aguas
Para munqui	Fundens pluis	Nos darás lloviendo;
Mai ñimpiri	Interdumque	También a las veces
Chichi munqui	Grandinem, seu	Granizar nos has,
Riti munqui	Nivem mittis	Nevarás assimesmo.
Pacha rúrac	Mundi factor	El Hazedor del mundo.
Pacha cámac	Pacha camac,	El Dios que le anima,
Vira cocha	Viracocha	El gran Viracocha.
Cai hinápac	Ad hoc munus	Para aqueste oficio
Churasunqui	Te sufficit	Ya te colocaron
Camasunqui	Ac praefecit	Y te dieron alma.

(Garcilaso Inca 1609/1985: 89).

<sup>10</sup> Aquí nomás/ dormirás/ a media noche/ he de venir (GE). El texto está inserto en “La poesía de los Incas Amautas, que son filósofos, y harauicos, que son poetas” en *Comentarios Reales de los Incas*. Primera Parte (1609/1985: 87-90; Libro Segundo, XXVII).

Se trata de uno de los textos más representativos de la literatura quechua por la economía del relato y la eficacia discursiva. Debe anotarse, adicionalmente las dificultades que plantea la lengua indígena escrita, pues se trataría del aymara.<sup>11</sup> Cuando digo economía del relato me estoy refiriendo a cómo el texto resume una leyenda fundacional vinculada al rito de la fecundidad (agua-lluvia-granizo/trueno-arco iris-rayo) y dan cuenta de la sensibilidad poética indígena. Se aprecia en ambos textos la funcionalidad y estructura de los relatos que construyen los enunciados quechuas, a dos elementos del mundo indígena y, por cierto, el propósito de situar estas producciones como homologas a la cultura de occidente.

### 2.1. *Manuscrito quechua de Huarochirí*

Aún cuando el destino de la palabra, para usar una metáfora de Miguel León-Portilla, encargado a los amanuenses fue consignar las creencias idolátricas de los indios, al hacerlo en lengua quechua, quedó establecida la memoria indígena. No se tiene información exacta de quiénes fueron los escribas que realizaron el traslado de las historias de los pueblos de Huarochirí (Arguedas 1966, Taylor 1999, Salomón 2001). Lo cierto es que se trata del primer documento quechua indígena, aun cuando exista ya una intersección y huella de la presencia hispana. En esencia, la escritura quechua permitió que este texto preserve la cosmovisión aborígen. Actualmente, con ayuda de la

---

<sup>11</sup> Recuérdese, que Garcilaso, insiste en las formas como el inca conserva la información: “La fábula y los versos, dize el Padre Blas Valera que halló en los ñudos y cuentas de unos anales antiguos, que estaban en hilos de diversas colores, y que la tradición de los versos y de la fábula se la dixeron los indios contadores, que tenían cargo de los ñudo y cuentas historiales, y que, admirado de que los amautas huviessen alcanzado tanto, escribió los versos y los tomó de memoria para dar cuenta de ellos.” (Garcilaso Inca 1609/1985: 88).

lingüística andina, en especial de la filología quechua, se puede entender cómo la voz indígena se inscribe en el documento. Las diversas formas y modos que acusa la lengua quechua del manuscrito, han sido estudiadas por José María Arguedas (1966), Gerald Taylor (1980, 1987, 1999) y Frank Salomón (1991). Para una comprensión del *Manuscrito de Huarochirí* preferimos la que realizó Taylor en su edición por el sobrio trabajo de filología quechua que permite mayor precisión en el análisis que se desea iniciar.<sup>12</sup>

La configuración del relato tiene como escenarios los rituales indígenas, la fundación de los linajes a través de las guerras de los dioses y el desplazamiento de los yungas. Es también una textualidad donde se configura el universo de la cultura respecto al dominio de la naturaleza. En el *Manuscrito* los dioses y los hombres realizan diversas transacciones que organizan el tiempo de los huarochirí y los quinti; pasa no sólo por la descalificación sino por la derrota los yuncas, el retrato de la imposición de nuevos dioses y nuevos señores. Para explicar lo que acabo de anotar, a *grosso modo*, voy a detenerme en el “*capi(tu)lo. 6. como pariacaca naçio çincoalcones/ y después torno en pers(on)as y como estando ya/ vencedor de todos yungas de anchicocha/ empeço a caminar al d(ich)o pariacaca y lo que/ suçedio por los caminos.*”(Taylor 1987:120, nota 1), que va entre el folio 69v al f.71v. El relato comprende una breve introducción, dos historias principales y un relato complementario. La primera (1-6) corresponde a las intenciones del narrador, se declara que Pariacaca está tras de su enemigo Huallallo Carhuincho y sus luchas en Huarochirí. Luego, pasa a la narración del primer relato (7-23), que cuenta las andanzas de la divinidad Pariacaca en la

---

<sup>12</sup> Cito por la edición de 1987, salvo indicación en contrario.

quebrada de Huarochirí, en la comunidad yunca de Huayquihusa, allí se celebraba una “hatun fiestakta”, aparece como un personaje pobre, con una identidad aparente, la de un *wakcha* (huérfano, pobre; persona sin linaje ni comunidad). “chayhina tiyaptinsi chay llaqtayuq runakunaqa mana hukllapas anqusarqunchu” (6.14), nadie le había dado chicha y así lo ha pasado todo el día, hasta que de pronto, una mujer de esta comunidad se percata del hecho. Esta se expresa “añañi imahinam chay wakchallaktaqa mana anqusaykunchu”| “¡Añañi! ¿Cómo es posible que no le hayan convidado a nada a este pobrecito?” (6.14). La ausencia de solidaridad con el *wakcha* y la desatención al forastero en día de fiesta, resulta una ofensa por el quiebre de las reglas de reciprocidad. Esto ha despertado las iras del dios Pariacaca: “amcham kay runakuna ñuqakta piñachiwan”| “Mucho me ha enojado esta gente” (6.15). Sólo por gratitud y reciprocidad la mujer y su familia se salvará; todo Huayquihusa es arrasada y destruida: “chaysi qillu runtu puka runtu hatarispas chay runakunaktaqa tukuyninta mamaquçaman aparqan mana hukllaktapas perdonaspa”| “y [Pariacaca bajo en forma de] granizo amarillo y rojo, arrastró a toda aquella gente hasta el mar sin perdonar a nadie.” (6.22) La desaparición de este pueblo implica la aparición de una nueva ecología social, aparece “huarocheri hanaqnikuna”, “las quebradas de las alturas de Huarochirí”.

En el segundo relato (24-43, 56-67) narra la historia de la comunidad de Cupara, la escasez de agua y las transacciones de Pariacaca con la bella Chuquisuso. Este relato se ve interrumpido por la historia de la acequia (44-55) por parte de la fauna andina (zorro, puma, otorongo, serpiente) que ingresan como ayudantes y en cuya escala de “mando” será sorprendido el zorro, por lo que el agua se desperdicia en ese lugar:

“yakupas uraykumuntaq chay atuqpa urmasqanta”| “y el agua baja por el camino abierto por su caída” [del zorro] (6.55), la obra será asumida por una culebra; el resultado será un canal zigzagueante, aunque imperfecto, que lleva el agua a Cupara, “chaysi kunanqas urakta rin”| “Ahora cae un poco más abajo” (6.53).

Volvamos al segundo núcleo de este relato, postulo como hipótesis que el amanuense deja en la escritura quechua las marcas de la voz, de las referencias orales, que en este mito delinea a un dios humanizado desbordado por sus pasiones, aunque realiza las transacciones necesarias para el culto a la nueva divinidad, la misma que se enmarca dentro de la derrota de los yuncas. Existe un elemento adicional, una suerte de humor en el propio relato que lo hace ágil. Cupara será un pueblo que sufre por la escasez del agua, de ésta son víctima todos los pobladores. Hay aquí una primera distinción que efectuar, la distinción entre *llaktaquq* y *chakrayuq*, es decir entre el interés general y aquello que corresponde al ámbito individual. Pariacaca explota mucho esta situación, determina que puede intercambiar *agua* por *sexo*. Chuqisuso participa de dos distinciones: su belleza excepcional, “ancha sumaq warmi” (“mujer muy hermosa”; 6-30) y el cultivo de su chacra con sacrificio, “sarankuna ancha chakiptin waqakuspa parqukurqa” (“su maíz se estaba secando, esta mujer regaba su chacra llorando”; 6.31). La metáfora de la sequía se intensifica cuando la divinidad interrumpe el fluir del manantial con su manta, en esas condiciones aparece Pariacaca preguntando a Chuqisuso: “Pana, imaktam chika waqanki”| “Hermana, ¿por qué lloras” (6.34). La respuesta será lo que ya ha constatado la divinidad, “kay sarallaymi yakumanta chakipuwan, yaya”| “Mi maicito se está secando por falta de agua” (6.34). Pariacaca la consuela, le ofrece el agua a cambio de sexo: “ama llakiychu; ñuqam yakuktaqa kay

quçaykimanta ancha achka yakukta llusichimusaq; *ichaqa qanwan ñawpaqraq puñusun*”| “No te aflijas. Voy a hacer salir un gran cantidad de agua de tu laguna: pero antes, vamos acostarnos juntos” (6.36. Sub. mía). De esta suerte se instala un juego y coqueteo sensual que deviene en los dones que Pariacaca tendrá que dar a Chuquisuso, mientras más intenso son sus deseos mayor será la conquista del agua. Se pasa de un estado de escasez a un estado de abundancia signado por el pase de la naturaleza a la cultura. Para el mundo de Chuquisuso el agua representa ausencia y el peligro de escasez, un estado liminar para su comunidad.

	<b>CUPARA</b>		
	<b>CHUQUISUSO</b>	<i>yakukta</i>	<b>PARIACACA</b>
<b>YUNCA</b>	yakukta		ancha yakuta
	escasez		yakukta rarqa
	peligro		<b>HUAROCHIRI</b>
		<i>puñusun</i>	
	<b>CHUQUISUSO</b>		

La construcción de la acequia denota un nivel elevado de desarrollo civilizatorio, así entonces, se configura a Pariacaca como dios civilizador. No sólo hace que abunde el agua, sino que ésta llegue de manera provechosa a las chacras; en este juego Chuquisuso le reclama que primero realice su promesa (*ñawpaqraq yakukta*), Pariacaca que insiste “*ñawpaqraq puñusun*”. La transacción se realiza en las condiciones planteadas por la hermosa mujer. Lo hace en las altura, no lo realiza como acto sensual sino como ritual de fertilidad y como aceptación e incorporación al territorio de Pariacaca: “chaysi ñataq “haku hanaq qaqaman; chaypiraq puñusun” ñispa ñirqan”| “Ella le contestó: “Vamos a la peña de arriba; allí estaremos juntos” (6.57). Luego,

continúan hacia arriba, y en la bocatoma de la acequia Cocochalla, Chuquisuso se instala, se apropia para ella, para Cupara y se convierte en piedra, en deidad:

6.61. chaysi chaypi çayaspaqa chay warmi chuquisuso ñisqa sutiyaqqa “*kay rarqaypitaq tiyasaq*” ñispas chaypi rumi tukuspa chirayarqan

*Cuando llegaron, la mujer llamada Chuquisuso le dijo: “Aquí en mi acequia me voy a quedar” y se transformó en piedra. (Mi subrayado)*

Pariacaca, confundido con Cuniraya, continúa su rumbo y sólo más arriba se instala esta divinidad, convertido en piedra, en la acequia Huincompa como complemento masculino de Collachalla.

Volvamos sobre esta aparente dicotomía *llaqtayuq/ chakrayuq*, pues se trata de una sucesión dicotómica complementaria, es decir, un tipo de relación dual donde se interponen dos oposiciones que pueden alternar anulándose o se suceden según lo que ocurre en una de ellas. Esto explicaría que está ocurriendo entre la gente de Cupara ante una guerra de conquista iniciada por Pariacaca. La comunidad se allana y ofrece un sacrificio a los dioses con lo que se establece transacciones entre los *pagos* y las ofrendas de los *runakuna* y lo que la nueva divinidad otorga a los Cupara. Chuquisuso no solo será la proveedora del agua, sino será la par de Pariacaca. No sólo ha salvado a Cupara de la escasez de agua, sino que ha sacado a su comunidad de su estado liminar. Ahora Cupara tiene agua y se ha instalado un nuevo rito, el rito del agua. *Chakrayuq* no será un asunto individual sino un problema colectivo, así entonces *chakrayuq* es simultáneamente *llaqtayuq*. Chuquisuso es entregada por la comunidad, ella está atenta a que la nueva deidad cumpla con su promesa. La transacción supone la palabra-cosa, o mejor aún, el *kamaq* de Pariacaca para que ella acepte su nuevo estatus. Chuquisuso se

sacrifica por la comunidad, sacrificio que es correspondido por los comuneros con su conversión en divinidad. Es ahora la protectora del agua de Cupara; por eso *puñusun* será un acto que la comunidad encarga, con ello Cupara será incorporado como aliado y será parte de los nuevos linajes, de la nueva etnia de Huarochirí, se le rinden culto en la fiesta del agua y es llamada por el censor<sup>13</sup> como “supay warmikta” (7.6). Será, finalmente, una relación en la que se establecen la nueva condición de Cupara. Del dominio de los yuncas a los huarochirí, tras varias sucesiones, se pasa de la escasez a la abundancia, en referencia al agua; de la paridad masculino-femenino en las acequias (Chuquisuso-Collachalla / Huincompa-Pariacaca) y dioses de abajo (Chuquisuso) y dioses de arriba (Pariacaca~Cuniraya), por eso que Pariacaca recupera su posición en el *hanaq pacha*.

Estas dos claves de lectura nos llevan a una tercera que identifico con la memoria oral del relato. Se trata de la recurrencia al *reportativo* quechua que en este relato permite observar los giros y la plasticidad con que emerge la voz que narra. El reportativo *-s ~ -si* o *-sh ~ -shi* es lo que más llama la atención por su asociación principalmente a un conectivo *-chay*. De manera que las posiciones del relato remiten a una instancia básicamente oral y el juego que se teje en ella resulta lleno de sutilezas. Se inicia con un posesionamiento espacial: “chaypis kanan chay llaqtayuq cupara”| “Dicen que en este pueblo de cupara” (6.25). Este mismo juego lo hallamos en las referencias a los dos héroes: “chaysi kay warmiqá” (dice que esta mujer) o “chaysi chay pariacacaqa” (dice que este Pariacaca) cuya posición coincide en organizar un

---

<sup>13</sup> Llamo *censor* a las intervenciones ex profesas que incorpora el amanuense en su calidad de ayudante de la doctrina, es decir, se distancia del discurso indígena para hacer aparecer las marcas de la guerra contra las idolatrías.

paralelismo que intensifica la secuencia del relato (se pasa de la presencia a la casi ausencia del agua). La circunstancia dialógica del relato presupone la insistencia en el reportativo por parte del narrador, en tanto memoria mítica que matiza con cierto humor en la posición de la futura deidad del agua, que de alguna forma es una de las más sutiles burlas que se infligen contra los extirpadores de idolatrías.

De allí que resulta válida una lectura del doble sacrificio: significa atributo de la fecundidad (riega con su lágrima, se riega con la acequia), por eso será doblemente divinizada. En este intercambio Pariacaca se humaniza por su carácter instintivo (“*ichaqa qamwan ñawpaqraq puñusun*”/ ‘pero antes, vamos acostarnos juntos.’ 6. 36) y la mujer se diviniza según se ve por el relato. La entrega de Chuquisusu se debe leer como la consumación de la alianza, el fluir del nuevo linaje en el cuerpo de la futura deidad. Desde esta óptica es posible conceder cómo en el relato los héroes divinos y humanos establecen una alianza, y a la vez, cómo estos cumplen roles inversos: así Chuquisusu se diviniza mientras que Pariacaca se humaniza, aunque luego en el relato se reincorpora al mundo de los dioses. De este modo, el *Manuscrito de Huarochiri* se convierte en el primer testimonio indígena en donde la transliteralización de una lengua basa sus referencias en su propia cultura. En la escritura quechua encontramos las estrategias de relatos que se incorporan en el imaginario letrado. En ella misma se observan el origen de los nuevos dioses tutelares, convertidos en huacas. Ahora se trata de la huaca Chuquisusu, asunto que pervive a la actualidad.

### 3. POÉTICAS QUECHUAS GARCILASO, GUAMÁN POMA Y ANCHORENA

Con la aparición de los *Comentarios Reales de los Incas* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega se instaló en el imaginario letrado una forma de comprender la poesía quechua basada en la estructura métrica y no en la estructura rítmica o en los sentidos que construyen las palabras. El Inca Garcilaso lee las producciones poéticas indígenas como si estuviese leyendo la poesía renacentista de la Europa del siglo XVII, como aquello que la ciudad real (re)conoce como poesía, así lo expresa en “La poesía de los Incas Amautas, que son filósofos, y harauicos, que son poetas” (Libro Segundo, XXVII; 1609/1985: 87-90). El mestizo asienta que:

De la poesía alcaçaron otra poca, porque supieron hazer versos cortos y largos, con medida de sílabas: en ellos ponían cantares amorosos con tonadas diferentes como se ha dicho. [...] Los versos eran pocos, porque la memoria los guardasse, empero muy compendiosos, con cifras; todos eran sueltos. Por la mayor parte semejavan a la natural compostura española que llaman redondillas (Garcilaso Inca 1609/1985:87).

En el pensamiento de Garcilaso hay tres ideas que presiden lo que he anotado: Uno, la poesía como potestad de las elites cultas, no es un asunto de los indios comunes, sino de señores y señoras principales, curacas y del propio inca; es en buena cuenta una práctica cultivada por la elite inca. Dos, en estas estructuras poéticas los incas utilizan “versos cortos y largos, con medida de sílabas” (v.g. un metro semejante a la redondilla, en especial, la española). Y tres, los temas son los mismos que abordan los poetas hispanos. Por lo que, en el esquema garcilasiano, la poesía se compara y homologa con

la producción clásica y se asemeja, en consecuencia con el horizonte cultural de la Corona.

Esta manera de comprender la poética inca se generalizó y repitió como forma canónica y se divulgó a través de los manuales o versiones acrílicas (cf. Anchorena 1874; Lara 1947; Florián 1980). Se repitió sin detenerse en las estrategias narrativas y poéticas que cada forma discursiva indígena acusa. A partir de la divulgación de la *Nueva coronica i buen gobierno* de Phelipe Guamán Poma de Ayala ocurrida en la década del 70 del siglo pasado, se incorporan un conjunto de imágenes de la vida y cultura de los aborígenes de las tierras del Inca y sus confrontaciones con los hispanos.<sup>14</sup> Fue una relectura progresiva que pasó de la descalificación a la conformación del indio ladino que presenta un retrato menos idílico, más complejo y extremadamente efectivo, en el que las lenguas y dibujos se interceptan para dar cuenta de la azarosa vida y la frustración indiana.

Con los escritos de Guamán Poma se reubica el discurso andino quechua. Un texto está siempre precedido del ritual que lo acompaña. No se trata de un enunciado letrado, sino, constituye un tejido discursivo cuya unicidad dialógica incorpora voz y cuerpo, habla y espacio, lengua y tiempo, palabra y cosmovisión, lenguajes que le dan forma. Esto explica el fracaso de la difusión de los textos poéticos quechuas. Las diversas antologías de poesía quechua han cercenado esta pauta de lectura. Han occidentalizado las poéticas indígenas (Basadre, 1938; Romualdo, 1984; Bendezú, 1980 y 2003; Arguedas, 1986; Montoya 1987 y 1998).

---

<sup>14</sup> Esto en referencia a la recepción del texto, a su estudio y divulgación en la comunidad académica y su incorporación en el imaginario letrado de los países andinos. De hecho hay que recordar las noticias 1908 y la publicación del manuscrito en 1936.

Si observamos la imagen (Figura nº 1) se tiene que el acto poético está emparentado con los rituales indígenas. El inca canta como lo hace la *puca llama* y ambos comienzan a repetir. Obviar este dato, sería abandonar las estrategias que hacen del texto un asunto más intenso e rico en significación, además de la propia textualidad, por lo que, como veremos, se trata de una percepción distinta:

Fiesta. Uaricza, arai del Inga. Las fiestas cantar y bailar, uaricza, que cantaron puca llama, al tono del carnero cantan, dice así: con compás, muy poco a poco, media hora dice y–y–y, al tono del carnero, comienza el inga como el carnero dice, y está diciendo yn. Lleva ese tono y de allí comenzando va diciendo sus coplas, muy muchas responden las coyas y ñustas, cantan a voz alta, muy suavemente. (Guamán Poma 1615/1993: f. 318).

La palabra poética entonces aparece inserta en un contexto diferente, lo es en tanto se asocia a sus contextos de producción, en especial, a su modulación ritual. De otro lado, para Guamán Poma la producción “poética” no es un quehacer localizado y exclusivo de los espacios señoriales incas. Esto nos lleva a la desterritorialización de los textos quechuas; así explica que en las distantes y diversas poblaciones tienen lugar las expresiones propias de cada región, esta última característica no solo está nominada, sino identificada como forma indígena: “De manera que las cuatro partes tienen sus vocablos y taquies y los Quichiuas, Aymarays y Collas, Soras y algunos Condes tienen un vocablo; y así” (Guamán Poma: 245, f. 327-329), me refiero a las variedades de formas que se producen en todas las regiones (Husson 1993, 2002), diversidad que a su vez las vincula a los instrumentos que en aquellas regiones se utilizan: “El arai y canción lastimosa que cantan las ñustas y los mozos tocan el pingollo”. Mejor definida en la secuencia texto-instrumento musical-usuario-danza:

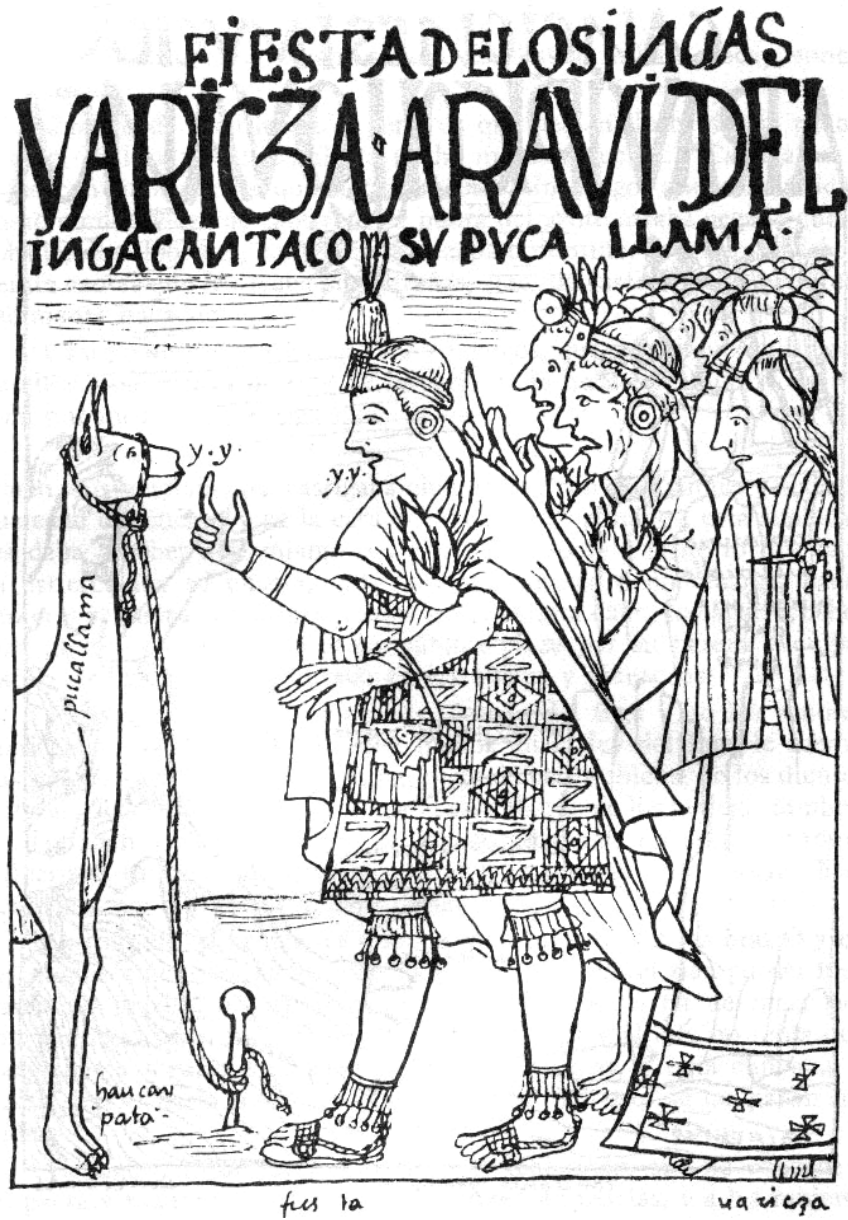
Es que llama taqui, cachiua, haylli, arau de las mozas, pingollo de los mozos; y fiesta de los pastores llama miches, llamaya; y de los labradores pachaca harauayo; y de los collas quirquina collina aymarana; de las mozas guanca; de los mozos quena quena; en estos huelgos que tiene cada aylo y parcialidad de este reino (Guamán Poma: 239, f. 315-318).

La propuesta de Guamán Poma tiene relación con su postura irreverente frente a la autoridad, de manera que la creación-producción textual no es privativa de las elites, todo lo contrario es una practica cultural en las diversas esferas de la sociedad indígena:

Capítulo primero de las fiestas, pascuas, y danzas taquies de los Ingas, y de cápac apocopas y principales, y de los indios comunes de estos reinos, de los Chinchaysuyos, Andesuyos, Collasuyos, Condesuyos, las cuales danzas y arauis no tienen cosa de hechicería, ni idolatría ni encantamiento, si no hubiese borrachera sería cosa linda. (Ibídem).

Pero a diferencia del Inca Garcilaso, Guamán Poma propone que aquello que identificamos como creación poética, además de pertenecer a un calendario ritual, la relaciona a prácticas que realizan diversos segmentos de la sociedad indígena. Así, entonces, conviene tener en cuenta las dos dimensiones que de la *Nueva coronica* se derivan: asumir que la textualidad quechua se inserta en un programa narrativo mayor que llamaré evento y que esta textualidad a su vez tiene sus propias estrategia y semántica. La etnopoética, en ese sentido, permite advertir que las repeticiones que se aprecian en las lenguas aglutinantes como el quechua o el aymara no tiene que ver con la métrica y la rima sino con construcción de sentidos, esto porque lo que importa, a nivel textual, es cómo se dice y qué se desea decir, por eso interesa detenerse, en la poesía quechua, en las estructuras paralelas o los dísticos semánticos (Mannhein 2002, 1987, 1986; Espino 2001) que arma el fluir del discurso.

Foto nº 1



### 3. 1. **Imaginando la poesía quechua**

La *Gramática Quechua* de José Dionisio Anchorena, publicada por la Imprenta del Estado en 1874, dedica todo una sección al análisis de la poesía quechua. Antes lo habían hecho Mariano Eduardo Rivero y Juan Diego Tschudi en *Antigüedades peruanas* (1851) y Asciclo Villarán en *La poesía en el imperio de los incas* (1873) (Espino 1999 y 2004). El modelo que opera está inspirado en el Inca Garcilaso de la Vega y se asocia a las propias retóricas hispanas, por eso, Anchorena, remarca el cómputo de versos y rimas. Cuestión que visto desde el canon del siglo XIX era la forma como se podía abordar los asuntos de la poesía. Jean-Philippe Husson (2002) exagera su crítica al trabajo de José Dionisio Anchorena, por la “falta de pertinencia” al utilizar como criterios “la rima y el cómputo silábico” y la “extremada imprecisión de sus definiciones” (:401), considero que Husson no contextualiza los procesos pese a su indagación diacrónica y a la identificación de dísticos semánticos como uno de los elementos definatorios de la poesía quechua. Hay en su trabajo un error metodológico: construir su edificio sobre dos columnas imaginarias en los poemas recogidos por el cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala, a partir de las noticias de 1908 y recién conocida por la edición facsimilar de 1936, y a los textos sacros que César Itier ha divulgado. Olvida que el contexto de realización de estos discursos tiene como horizonte lo que llamé en 1996 la “inclusión andina”, es decir, la afirmación de una de las corrientes que imagina a la nación con el componente indígena.

De esa suerte el modelo poético de Anchorena no tiene otro objeto que aquel que deviene de una de las fuentes de imaginación de la nación andina, los *Comentarios Reales de los Incas*. Estos desplazamientos consideran: uno, la necesidad de explicar la

naturaleza de la producción textual quechua, que de cuenta de la virtuosidad y plasticidad de palabra india, las hará evidente en las traducciones que con creces cumple Anchorena. Dos, el modelo de equivalencias se comporta como una suerte de universal y la analogía es posible tal como lo había imaginado el Inca Garcilaso, las equipara sobre la base de las formas prestigiadas, es decir, imagina una equivalencia retórica entre textos quechuas y textos hispanos. Tres: más allá de la analogía y pese a la insistencia en formas de la combinación versal, la sucesión de rimas (asonantes, consonantes o libres) y las combinaciones estróficas de tal o cual cualidad, proponía afirmar, simultáneamente, la naturaleza poética de estos textos. Es decir, en ese mismo diseño, contextualiza el orden poético en lo que estamos trabajando su dimensión etnográfica. Ninguno de los textos quechuas queda fuera de esa lógica utilitaria o ritual. Sin desearlo, la *Gramática Quechua*, al describir los poemas sugiere las formas que utilizaban (lugares y momentos en que estos ocurrían y sus narratarios); por eso, será una suerte de levantamiento del estado de la cuestión. Ubicada la función de cada manifestación oral, ahora fijada en el blanco y negro del impreso, que nos llega como legado imperecedero.

La *Gramática Quechua* de José Dionisio Anchorena comienza con una afirmación retórica: “Para la formación del verso debe atenderse principalmente al ritmo, al metro y á la rima”(119);<sup>15</sup> revisará cada una de las características formales, para tal efecto, acusa traducciones de Garcilaso, F. Rioja, F. de Aguilar, F. de la Torre, Espronceda, Renjifo, Quevedo, M. Chacel, Fr. L. de León, T. Irriarte; y, entre sus connacionales a Corpancho, Bermudez de C. , J. F.Larriva; amén de la traducción del Himno Nacional,

---

<sup>15</sup> Me estoy refiriendo a su “Lección Décima: De la versificación” (1874: 118 -141).

“Pakarinak huaylli/ Huani” (:124-127). Luego de esta exploración retórica autorizada, presenta la poesía que llama *inca*:

La poesía fue conocida y cultivada en el Perú desde los primeros Incas ó emperadores que impulsaron su progreso y perfeccionamiento disponiendo su enseñanza en las escuelas de instrucción. [...]

Las composiciones especiales del quechua, son: el *harahui* ó *yarahui*, el *huaynu* o *huañu*, el *haylli*, el *huacaylli* y *huaylli*, la *huayllia*, el *ayataqui* y *huaccataqui*, el *huancay* y *aranhuay* y otras varias de ménos interes.

Todas ellas destinadas al canto a excepcion de las dramáticas.

Hay tambien otras de las clases de *yarahui* llamadas *mestizos* o *amestizados* porque se componen de versos quechuas combinados con españoles (:130-131).

Anchorena es feudatario de las propuestas del Inca Garcilaso. Discute el asunto de la escritura recuerda que “se desconocía en el país el empleo de las letras” y “que los quipus no eran suficiente al efecto sin la tradición oral, [por lo que] se hizo cada vez mas necesaria la poesía” (:131). Luego describe las formas que se divulgan en los andes y elabora su aproximación a la poesía quechua. Anchorena copia y registra canciones y poemas quechuas. Pasa de las manifestaciones autorizadas, ya reconocidas, a géneros que busca difundir -y autorizar- en la ciudad letrada. Para Anchorena estas son las formas más comunes de la poesía quechua:

1. *Harahui* o *Yarahui*: “Su argumento, en uno y otros casos se refiere siempre a las afecciones de más tiernas y sentimentales referentes así mismo ó a objeto

amado.” (:131) Consigna *Icma*, “La viuda” del Dr. Tirado; *Chaymaycuna*, “Las quejas” de Melgar; y, *Chikiyok*, “El desgraciado” del Dr. Aranda

2. “El *huaynu* o *huayñu* es una poesía ligera”, e indica que “El tema de *huaynu* es el mismo del *yarahui* y también se canta después de este en las serenatas.” (:134) Incluye, “*Quita urpi*”, La paloma agreste; “*Chincachicui*”, La perdida; y, “*Ripucui*”, La ausencia.
  
3. *Haylli* está caracterizado porque después de uno, o dos, versos “se repite en coro la palabra *haylli* triunfo, viva o vitor” (:135). “Su tema es para festejar la entrada triunfal de las personas ó cosas destinadas a objetos de estima ó para animar al trabajo; así, cantan las siguientes: la primera [*Malquipak*] conduciendo árboles para los altares de las procesiones religiosas y la segunda [*Yarkapak*] en la cava de las acequias del comun del pueblo.” (:135-136). Reproduce *Malquipak*, “A la planta”; y, *Yarkapak*, “A la acequia”.
  
4. El *huacaylli* o *huaylli* “son las composiciones líricas más serias del quechua”. El *huacaylli* “es el himno para enzarzar a la Divinidad” (:136-137). Para el *huaylli* distingue dos modalidades: a) Aquella que asemeja a la canción real o romance heroica y se utiliza “cuando se forma para cantar las grandes hazañas y los acontecimientos notables” (:137); y, b) “en asuntos de menor interes,

corresponde a la canción común y puede llevar metro menor.” (:137) Incluye *Huacaylli*, “Himno”; *Sumak ñusta*, “Hermosa Ninfa” de Garcilaso Inca; y, *Mana kakmanta cachispa*, “A un dios imitas” de M.M. Basagoyta.

5. “La *huayllia* es una variedad de *huaylli* o más bien el mismo, en composiciones pequeñas y aplicado á cierto objeto; como es la cantinela ó cantata respecto á la canción: se compone de cuarteta o quintillas de versos de seis a ocho sílabas asonantes o consonantes.” (:139) Consigna *Huayllia*, “Cantinela”.
  
6. “Los cantares denominados *ayataqui* y *huaccataqui* constan, el primero de versos de ocho a diez sílabas en cuartetos libres o asonantes de varias estrofas que se cantan en tono lúgubre y melancólico en las exequias de los finados, haciendo una relacion de su vida y virtudes y manifestando el profundo sentimiento que causa su muerte. Son una verdadera necrología elegíaca.” (:139-140). El *huaccataqui* “es de versos asonantes ó libres de diez a doce sílabas en cuartetos o quintillas que forman pequeñas canciones pastoriles, sobre los ganados y vida del campo, especie de bucólicas de tono fijo que se cantan cuando se señalan los ganados: consigna *Ayataqui*, “Cantar fúnebre” y “*Huaccataqui*”, “Cantar pastoril.” (:140)

7. “El *huancay* y *aranhuay* son poesías dramáticas, que no se cantan, correspondiente primero a la tragedia y el segundo a la comedia y se compone de versos sueltos ó asonantes de ocho a diez sílabas. Entre los dramas más notables del quechua, el de *Ollanta*, *Uscapaukar*, la muerte del *Atahualpa*, la de *Titu cusi yupanqui* y otros pequeños que aun se representan en algunos pueblos del interior, en las octavas del Corpus Cristi e invencion de la Cruz.” (140-141)
8. “Las composiciones denominadas *mestizas* o *amestizados* son: el *yarahui* o *huaynu*, cuyas estrofas se forman alternando versos quechuas y españoles” (:141); de estas incluye en texto que comienza con *Maytan rinqui maypin camquis* y *Causa de mi tormento*.

Como podrá advertirse, Anchorena tiene una especial preocupación por remitir a ese pasado remoto. El de los Incas. Son los incas los poseedores de esas formas que él desea consignar. Para su época, en el siglo xix, ya muchos de estos textos estaban desapareciendo. Este es el caso del *haylli* y *huaccaylli*: “Estas canciones de una y otro genero, del tiempo de los Incas, han desaparecido casi del todo; pues el conquistador cuidó lo bastante que no se conservaran ni se cantaran los himnos al sol para evitar la idolatría; ni tampoco los otros para que no hubiera recuerdo de los Incas.” (:137). En cambio, da cuenta de los nuevos procesos poéticos y dramáticos: (1) la ascendencia del yaraví y las formas mestizas que han sido una constante contemporáneamente hasta casi localizar sus funciones en escenarios rituales y el calendario comunal, y confundir de manera genérica, cualquier forma indígena con la del *huayno* en general. (2) La presencia de especies dramáticas (*wamka*) que no se consignaban en el canon, este es el

caso de *La Muerte del Inca Atahualpa* y lo refiere en relación a los rituales que en interior de los pueblos andinos continúa, por entonces, produciéndose. He allí el aporte señero y el coraje de un hombre que había viajado por todo el país, y a quien, dentro de un espíritu cívico, ofrecía un programa civilizatorio que suponía el diálogo de culturas y no sólo la comparación episódica como pretende ver Husson.

Segunda parte:

***TARMAP PACHA HUARAY:***

**HACIA UNA ETNOPOÉTICA QUECHUA**

Esta segunda parte, *Tarmap Pacha Huaray: Hacia una etnopoética quechua*, reivindica la condición quechua de *Tarmap Pacha Huaray*, lo hace desde una aproximación etnopoética, que incide en el cancionero quechua que trae el libro de 1905 y se detiene en dos ciclos de relatos orales andinos que Adolfo Vienrich recopila en los andes centrales. ¿Cómo aproximarnos a la comprensión del primer testimonio quechua del siglo XX? Esta segunda parte se propone como marco teórico dos proposiciones centrales: (1) La configuración de las prácticas verbales y escriturales andinas tienen que ver con el conflicto y la exclusión, por lo que una textualidad, quechua andina demanda una doble operación: la reposición y la puesta en valor del que casi siempre aparece como evento que profana el canon, pero al hacerlo corresponde analizar los riesgos de la “hispanización” de los textos de inspiración indígena. Pone de relieve las tensiones sobre las prácticas textuales y propone analizarlas desde la desarmonía. (2) La “nostalgia de la escritura” para postular la vigencia de la literatura indígena como expresión oral y manifestación escrita, por lo que se interesa por la poética que el propio texto quechua trae. Las marcas de oralidad se indagan en la

sintaxis del relato que las asociamos a dos componentes estructurales del quechua: al sufijo reportativo y al tiempo narrativo del quechua. El primero indica que el habla no desea dar por cierto ni se compromete con lo que dice, informa o narra, característica que tiene que ver con la imprecisión, la misma que establece una doble coordenada de ejecución poética; el segundo, da cuenta de las maneras cómo el relato quechua deja cautiva la voz y permite percibirse como tal a instancia del uso del tiempo, un tiempo que siempre remite a un pasado remoto, que se percibe como memoria oral de larga data aún en la escritura. El itinerario de esta segunda parte es el siguiente: El capítulo 5, “*Tarmap Pacha Huaray: entre la exclusión y la profanación*”, identifica a Adolfo Vienrich como intelectual radical que se compromete con los indígenas, desarrolla un conjunto de propuestas sociales y lleva a la imprenta un libro profanador que aquí reivindicamos *Tarmap Pacha Huaray* (1905). Se examina el comportamiento de la crítica al libro de 1905 hasta su inclusión como texto que ponen en discusión las representaciones simbólicas plurales; luego, se desarrolla una aproximación a las canciones desde clave indígena. En el capítulo 6, “*Memoria de los dioses en Lapia Huauki*”, se examina el ciclo de relato que se vincula a la noción quechua *wakcha*. Se indaga la memoria mítica y las relaciones que el *wakcha* tiene con los dioses (*parece, pero es*), categoría que se vincula al concepto *kamaq* de los dioses titulares andinos (Apus-Huacas-Huamanis-Jirkas). Se presentan los relatos sobre el *wakcha* en Vienrich. Luego se hace dos calas en torno *Lapia huauki* (Imanupash tarush yurimusha) / El hermano codicioso; la primera indaga el relato desde una aproximación morfológica, y, luego, se propone una lectura etnopoética del relato, estableciendo su importancia en el tejido textual del reportativo quechua -shi ~ -sh (~ -si ~ -s) que asociamos a la memoria escrita de Huatiacuri. En el capítulo 7, “*El universo narrativo del zorro*”, centra su

atención en el ciclo del *atuq* como memoria y continuidad en los andes; se revisa las diversas percepciones que hay sobre *atuq* y la noción del tiempo actual en su relación *runakuna/ españas* y se presenta al zorro en la narrativa oral andina y, en especial, la recopilación de Adolfo Vienrich. *Atoc, cuntur, quilishhuan* (Nunatugogba huanuynin) / El zorro, el cóndor y el cernícalo, es analizado, primero, desde la pragmática de la ficción y luego, desde la etnopoética, esta vez desde el tiempo narrativo (-sqa- ~ -na-) que se identifica en la estructura textual quechua.

## Capítulo 5

### **TARMAP PACHA HUARAY:**

### **ENTRE LA EXCLUSIÓN Y LA PROFANACIÓN. LOS TEXTOS POÉTICOS**

Las prácticas discursivas en los países andinos se instalan en medio del conflicto y la exclusión. Las representaciones simbólicas fueron siempre campo de disputas del poder que terminaron por imponer autores y textos que “deben” leerse –y acaso escucharse- en el escenario de la nación. Asunto que históricamente puede evidenciarse en las imágenes que se han elaborado a lo largo del siglo xx, y cuyos referentes son los panoramas de la literatura, las calas de la crítica literaria, los manuales escolares y el currículo de la escuela con sus complacientes esquemas, sus cínicos olvidos y no tan extraños ocultamientos.<sup>1</sup> La idea del conflicto ubica con precisión las condiciones en que circulan las diversas textualidades que se difunde en los países andinos. Así textos que acusan y dan cuenta de los conflictos étnicos como parte de lo que ocurre en un país pobre, atrasado y dependiente, fueron o bien excluidas o bien incorporados como parte

---

<sup>1</sup> Lo que aquí estoy comentando, corresponde a los resultados de mi estudio *Discurso del conflicto: entre el canon y la profanación*, proyecto auspiciado por CSI-UNMSM. Respecto a lo segundo, puede revisarse la ausencia de la lengua quechua como forma del relato en *Mitos cuentos y leyendas* o constatar la censura que se aplicó a textos como “Warma kuyay” de José María Arguedas de la década del 70, o si se quiere, a la ya común referencia a las literaturas amerindias, llamadas *Prehispánicas*, como forma cosificada que ocupan las primeras páginas de los libros de textos.

de la “conciencia amena del atraso” (Candido 1989) para dar la sensación de tolerancia y pluralidad.

La configuración de las prácticas verbales y escriturales andinas tiene que ver con el conflicto y la exclusión, por lo que una textualidad, quechua andina demanda una doble operación: la reposición y la puesta en valor de lo que casi siempre aparece como evento que profana el canon, pero al hacerlo corresponde analizar los riesgos de la “hispanización” de los textos de inspiración indígena. No sólo demanda el examen de los contenidos que las textualidades quechuas exhiben sino cómo fueron convirtiéndose en formatos exóticos, casi siempre inocuos o textos que llaman la atención por una escritura que “no” tiene la lengua quechua, exactamente por calificársela de ágrafa o el mejor de los casos, mantuvieron su marginalidad precisamente por ser escrituras desautorizadas por el poder.

Cuestión que analizaré en relación a *Tarmap pacha huaray*, libro publicado en 1905<sup>2</sup> por una pequeña imprenta del interior del país, lejos de la ciudad letrada, con un doble formato, primero como publicación periódica y luego como libro que de inmediato puso en cuestión la circulación de impresos. La publicación de esta obra descentra el orden armónico que presumía la academia. El libro consta de dos núcleos: un extenso “Prólogo” (*TPH*: I-CXXIV) y la “Literatura incaica” (*TPH*: 1-131) y a lo largo de ambos, las muestras de lo que será el corpus de la literatura quechua y en cuyas líneas se lee un discurso crítico, un esquema diacrónico de la literatura quechua y la presentación de un corpus de textos quechuas. La condición quechua de este impreso

---

<sup>2</sup> En adelante cito por la edición príncipe, como *TPH*.

explica porque hasta mitad del siglo pasado se constata ocasionales notas, la ausencia de estudios que valoren el aporte de *TPH* y su exclusión en los listados de textos que en estas tierras se tendría leer.

*Tarmap pacha huaray* paso a erigirse en la tentativa quechua y en esa misma operación el progresivo olvido del título quechua para hacer un uso uniforme y repetitivo de la traducción que ofreció el propio Vienrich, es decir, *Azucenas quechuas*. En esta manipulación sin duda hay silenciamiento perverso y cínica omisión en el orden de las representaciones simbólicas, pues no hay que olvidar que esta obra recusa la historia hispana y pone de relieve la condición civilizada de los indios de estas tierras, amén de un tercer elemento en la definición que vamos a explorar: *Nuna shimi chihuanhuay*. ¿Qué ocurrió entonces?

## **1. ADOLFO VIENRICH (1867-1908): PRÁCTICA SOCIAL E INDIGENISMO**

Se ha escrito muy poco sobre la personalidad de nuestro héroe cultural (Puccinelli 1951, Ferrer 1957, 1959; Espino 1996, 2004). Pertenece a esa generación que “Para nosotros – decía la gente de la *Aurora*-, el señor Vienrich adolece de un defecto como todos los *utopistas* que hacemos alarde de pertenecer á la escuela de Gonzales Prada, de no haber nacido para arrastrarnos á los pies del poderoso” (*Aurora*, nº 6. 1903).<sup>3</sup> Es la generación de intelectuales radicales que en Tarma se pusieron a la vanguardia de la defensa de un proyecto que piensa la región en términos modernos y cuyo ideario se

---

<sup>3</sup> “Actualidad” en *Aurora* 1-6. Tarma, 6 diciembre 1903; p. [5]. Esta sección desagracia a Adolfo Vienrich que ha sido insultado, hostigado por los conservadores de *El Orden* a propósito de la defensa del indio.

inspira en la idea del progreso: asumen que tienen que superar el oscurantismo, la brutalidad y la ignominia que era incentivada por la iglesia, los conservadores y los terratenientes, todos ellos ajenos a los aguijones de la modernización burguesa. Por eso, no es raro que este núcleo, sea el que anime semanarios como *La Unión y Aurora*, primero; luego, *La Aurora de Tarma*, y quienes están al frente de éstas serán los más preciados e ilustres intelectuales tarmeños –y tarmeñistas-, me refiero, claro está a Adolfo Vienrich, a Enrique H. Díaz y a Enrique Hërr, escritores que a inicio del siglo xx se convierten en los animadores de la escena cultural y social de la pequeña aldea aristocrática llamada Tarma. En sus páginas se leen ideales asociados a lo más interesante de la intelectualidad internacional, Leopoldo Lugones, Vargas Vila, Joaquín Dicenta; en el ámbito local a Manuel González Prada; en el plano del discurso siguen con atención lo que sucede en el mundo y lo que ocurre en Lima. Estos discursos tienen un tono claro, dar luz, hacer efectiva la “pacha-huaray” nutridos como estaban del radicalismo, desarrollan una triple labor: 1) reivindicación social del indio y el obrero; 2) lucha contra el alcoholismo y un programa higienista; y, 3) la educación de las clases populares. Esto explica el carácter de denuncia y polémica en sus escritos y el carácter didáctico de sus textos.

Pero, ¿cuál era la personalidad de Vienrich? En pocas palabras diré moderación en sus actos, serenidad e inteligencia en lo que dice y escribe. Desde sus inicios a Adolfo Vienrich lo vemos escribiendo en la *Gaceta Científica*, este aprendizaje no va a quedar atrás pues será lo que inspira, en adelante, su trajinar como intelectual, desde *El Aliso Silvestre*, sus sueltos y un conjunto de artículos, entre los que destacan los publicados por *La Prensa*. Su sensibilidad científica abriga dos elementos fundamentales, cómo

aprovechar las riquezas nacionales y cómo servirse de estas en el tratamiento de enfermedades. Esta percepción se convierte en social cuando tiene que explorar nuevos campos y advertir la importancia de los indios en la constitución de nuestra nación, aparece como alegato y adhesión en su más importante libro *Tarma Pacha Huaray*. Hay un regocijo estético al encontrar que los indígenas desarrollan diversas formas culturales, apoyado en su conocimiento y uso del quechua, en sus recopilaciones de canciones y relatos orales andinos; en sus reflexiones que vindica al indio como sujeto social y como sujeto productor de cultura.

Lo reconoce tempranamente Ricardo Palma, “Aconsejo á U. que prosiga con ahínco en ese género de estudios lingüísticos, pues reconozco en U. dotes sobresaliente, para cultivarlo con mucho éxito. [...] Por si en algo pudiera servirle le acompaño un ejemplar del librito *Papeletas lexicográficas*, que dí a la publicidad ha dos meses. Con lo poquísimo, casi nada que del quechua conozco, no pude sacar todo el partido que á U. le es fácil obtener sobre muchos peruanismos” (Palma 1903: [2]).<sup>4</sup> Este reconocimiento no viene sólo del tradicionalista sino de Abelardo Gamarra, El Tunante, que testimonia: “Cuando este periódico lanzó la idea de formar nuestro *folklor*, el primero que respondió à ese llamamiento fue Vienrich, publicando su hermoso libro sobre riqueza de la literatura quechua: es un monumento levantado á la grandeza intelectual de nuestros antepasados; i que ha debido demandar á su autor paciente recopilación de datos, con lo que testificó además su erudición, poco común.” (Gamarra

---

<sup>4</sup> Cf. Carta de Ricardo Palma a Adolfo Vienrich, fecha en Lima, 17 de noviembre 1903 (*Aurora* n° 5, 1903).

1908: 30)<sup>5</sup> y, por cierto, del aprecio que gozaba de intelectuales como Max Uhle quien reconocía como “Mui meritorio [...] los trabajos que en ese sentido se vienen haciendo [Vienrich] en Tarma”, pues, representa la oportuna tarea de “recoger i recopilar los restos de la literatura antigua que andan diversos en libros de diversas índoles, ó que se conservan por tradición oral entre los mismo indios, trasmitidos de generación en generación” (Ulhe 1906: 393). Años más tarde, el historiador Jorge Basadre elabora el siguiente carné biográfico:

Adolfo Vienrich nació en Lima en 1867 y falleció en Tarma en 1908. Estudió en la Facultad de Ciencias de la Universidad de San Marcos y formó parte del Círculo Literario y de la Unión Nacional, como secuaz de González Prada. En 1895 se radicó definitivamente en Tarma, en donde ejerció la docencia y el periodismo y desempeñó cargos públicos. Editó en 1902 *La voz de Tarma* [?] y tuvo acaso relación también con *La Unión*, *La Nueva Simiente*, *El municipal*. Fue alcalde de la ciudad, elegido por votación popular. Regentó, además, la farmacia *El Progreso* y se ocupó de recopilar el folklore regional.

Vienrich fue un hombre de ideas avanzadas que pudo atacar a muchas personas, cosas e instituciones, quejarse de su país o sumergirse en la apatía. Prefirió hacer lo que no hacía nadie: sacar del alma popular un tesoro no extraído. Parece que hubiera hecho suyo aquel proverbio chino según el cual es mejor encender una luz que maldecir las tinieblas. Y es así como en el banquete de los literatos profesionales cultos, u oficiales hizo entrar a un convidado de piedra: el pueblo. (Basadre 1939/2005: t. 16, 238).

Personalidad que en la acción social se vio también tamizada por la modestia y la apuesta del bien común. Lo dicho aquí tiene que ver con ese colectivo en tanto hombres que aportan al desarrollo de Tarma, emprenden el proyecto de mejorar la salubridad de la región que suponía políticas de prevención (amenaza de la peste bubónica, v.g.). Lo propio en relación a las ideas progresista como las carreteras, la conquista del Oriente Peruano y el trato equitativo en el trabajo. Cuando se estaba haciendo la carretera Oroya-Tarma, Vienrich pone primero los intereses colectivos; por

---

<sup>5</sup> Gamarra Abelardo, “Adolfo Vienrich” en *Corona Fúnebre* (1908: 30-31).

eso, puede suscribir, lo que le decía A. E. Bedoya en su carta del 3 octubre 1903: “Yo soi muy práctico, amigo mío, yo lo que quiero i anhelo es, que haya carretera, aunque la obra se la atribuya al celador de la esquina” (Bedoya 1903). La misma moderación con que acepta las iniciativas de otros colegas suyos es la que tiene cuando se trata de organizar un discurso. Y esto es lo que vale en su propio quehacer como intelectual.

Adolfo Vienrich suscribe el Programa de la Unión Nacional, el acta fundacional fechada 16 de mayo de 1891 y publicada en *La Integridad* (nº 95), aparece como miembro del Comité y como “(alumno de Ciencias)”.<sup>6</sup> Su formación está vinculada a los aportes de positivismo y su sentimiento social moldeada por las voces que pronuncia Manuel González Prada. Su tesis de bachiller en ciencias *El Aliso Silvestre* (1888) tiene esa inspiración. Las dificultades por las que atraviesa su familia y, por cierto, la necesidad de proselitismo, lo llevan, a una estadía sin retorno en Tarma. Y esto porque, Vienrich se había inscrito para estudiar Medicina. Regentará la famosa farmacia Progreso desde 1895, nombre que simbólicamente orienta su quehacer. Esta farmacia proveía a la población tarmeña los fármacos más actuales del mercado de inicios del siglo XX; amén de su vocación de médico rural, allí con las que con mucha amabilidad atendía a los indios que llegaban a su dependencia y su entusiasmo científico lo llevaría al conocimiento y uso de las plantas medicinales. Positivismo y sensibilidad social que lo llevan a nuclear a uno de los más importantes movimientos locales, me refiero a los radicales de Tarma.

---

<sup>6</sup> Véase “Programa de la Unión Nacional” *Figuras y figurones* de Manuel G. Prada (1969:109-116).

Si hay que calificar la obra educativa de Adolfo Vienrich diremos que la suya es una permanente propuesta de innovación, pensada en lo que contemporáneamente llamamos interculturalidad. Dos ideas presiden los trabajos educativos de nuestro autor: (1) la necesidad de adecuar cualquier material de enseñanza al educando; y, (2) que este material esté en consonancia con el contexto socio-cultural del estudiante.<sup>7</sup> Esta se puede apreciar en su *Metodología de la Lectura y Metodología del Cálculo* (1903) en las que Vienrich ilustra a los maestros la necesidad de manejar un método que promueva una relación exitosa con los estudiantes. Sin duda, el mayor proyecto educativo se cifra en ese texto que trabaja para los alumnos rurales y que, el pensamiento educativo peruano, simplemente ha olvidado, me refiero a *Silabario Tarmaño* (1904). Se sabe que publicó también un libro de lecturas que no ha llegado a nuestras manos. Sí en cambio se tiene noticias del original de *Cartografía* que llegó a revisar Joaquín Ferrer Broncano.<sup>8</sup>

Este cuadro se completa con las notas del autor sobre diversos temas que van de una reflexión sobre la actividad política, pasando por asuntos lingüísticos, hasta llegar al tópico de la peste (1904). La compilación y la bibliografía completa aún se haya en ciernes (Espino 2004, Morales 2005). Uno de los problemas para el acceso a los textos del tarmeño de Lima es la dispersión y la existencia de colecciones incompletas de periódicos de la época, como *La Integridad* o de *La Aurora de Tarma*, estas últimas en

---

<sup>7</sup> Los trabajos sobre la labor educativa se circunscribe básicamente al aporte de Joaquín Ferrer Broncano, *La labor educativa de Adolfo Vienrich*. Hay relativo interés por la obra educativa de nuestro autor, remito a “El Silabario Tarmeño y otros métodos de lectura” (2005), de Silvia Apaza Espinoza (Ver: <http://www.unmsm.edu.pe/coloquio>).

<sup>8</sup> Teodoro Morales, que ha investigado con acuciosidad el suicidio de Adolfo Vienrich, del que esperamos ya la publicación de sus hallazgos, me comentó que este original fue entregado autografiado a don Remigio Aguirre y que a la muerte de este, le entregó a su hijo Bécquer Aguirre, quien finalmente, lo habría cedido a Demetrio Astete.

los repositorios a los que hemos accedido son exactamente incompletas o están mutilados<sup>9</sup>.

¿Cómo entonces definir la vida de Vienrich? Creo que es un del hombre trágico, de aquel que creía que es posible soñar con un mundo armonioso y con todos los beneficios de la ciencia. Un hombre trágico que supo sopesar su ingenio con el tiempo de tormenta, la persona que sintió en la piel el llamado sublevante del mestizo que estaba en él y que nos legó la lección más sincera de la cultura y el ejemplo de lo que intelectuales de este siglo debemos confrontar modernamente. Sinceridad en la palabra, consecuencia con la ideas, solidaridad a prueba de todo. Integridad y legitimidad como era su propuesta de *pacha huaray*, aurora para los hombres y mujeres que llegan: “En lo alto de su magnifico carro, conducido por corceles de roja piel, viene á regenerar la naturaleza, viene á difundir la luz de la verdad é iluminar con su vivos resplandores á todos los que vivimos entre sombras i tinieblas. Levantaos de vuestra postración!”<sup>10</sup>, mejor aún, la afirmación “Aurora!/ Simbolizas redención”<sup>11</sup> que para los radicales será la conquista de “libertad y justicia”.

---

<sup>9</sup> Debo expresar mi gratitud a Pedro Díaz Ortiz, Joaquín Ferrer Broncano y a Teodoro Morales que me permitieron el acceso a publicaciones y periódicos de la época.

<sup>10</sup> Un indio. “A *Aurora*” in *Aurora*, Semanario radical, año 1, n° 8. Tarma, domingo 27 de diciembre 1903; p.[1]. (“Aurora”, editorial).

<sup>11</sup> Cf. *Aurora* n° 2. Tarma, 13 de noviembre 1903, p. [3].

## **2. TARMAP PACHA HUARAY: ITINERARIO DE LA EXCLUSIÓN Y LA PROFANACIÓN**

### **2. 1. Una inteligente sublevación**

Cuando Adolfo Vienrich publica su libro se produce una inteligente sublevación. Descentra el canon. Pone en cuestión el modelo de literatura vigente y cuestiona sus códigos desde sus enunciados: no se trata de la literatura que se produce en Lima, ni la escrita aquí, ni la lengua que en ella se habla. Se trata de un discurso sublevante en el que sociedad y cultura coinciden para advertir y postular, desde la historia y el texto, aunque desde una perspectiva positivista, la revisión de los hechos y sucesos que explican qué ocurrió con la cultura indígena del Perú. Este análisis lleva al autor a proponernos una lectura según la cual la cultura que se desarrolló en el pasado inca se ha instalado en los márgenes del solar: se cuenta y se narra. Se dice desde la choza. Es entre los campesinos quechuahablantes que esta cultura ha pervivido como testimonio no sólo de la creatividad y sensibilidad andina, sino de su terca apuesta indígena por un modelo social que permita superar las trabas del presente.

El proceso de incorporación de *TPH* es tardío. Si bien los intelectuales de Tarma, en el interior del país, habían publicado varios trabajos recordatorios (Espino 2004, Morales 2005), es con la ponencia de Jorge Puccinelli (1951) presentada en un coloquio sobre literatura<sup>12</sup> que la obra de Vienrich comienza a ser revalorado y estudiado. Un primer fruto de esto es la tesis de Joaquín Ferrer Broncano (1957) sobre los aportes educativos de Adolfo Vienrich. Entusiasmo, compromiso y perseverancia se observa en

---

<sup>12</sup> Comunicación personal.

las publicaciones que realiza Pedro Díaz Ortiz de *Azucenas quechuas* y *Fábulas quechuas*, con esos títulos (1956, 1961, 1999) al igual que Fernando Lecaros (1989). En esa misma línea se inscribe la investigación que hemos desarrollado en San Marcos (Espino 1996, 2004).

Si *Tarmap Pacha Huaray* es el testimonio de los indios, entonces no puede ser un recuento exclusivo de la historia sino postula y presenta un corpus literario. Este corpus se comporta como una prueba empírica que no deja dudas sobre lo que el discurso sugiere y está compuesto por un conjunto de textos poéticos, sentencias, descripciones de danzas, creencias y narraciones, que Adolfo Vienrich presenta en lengua quechua con su respectiva traducción. La presentación de este corpus literario es lo que más interesa. El resultado de esta operación será el primer texto que sobre la cultura quechua discurre de manera oportuna y pertinente en el siglo XX. Si esto es así, debemos proponer que en el texto hay una argumentación que lleva a ciertas confusiones, por su condición enigmática, poca oportuna diría Uhle (1906). Vienrich ve en la cultura clásica un elemento de revaloración de cualquier segmento socio-cultural. Y los indígenas, ¿por qué no podían ligarse a esa cultura? Nuestro autor hace la misma analogía que realizara el Inca Garcilaso de la Vega, cuando su escritura imagina la historia inca con la cultura clásica. Esta analogía lleva al tarmeño de Lima a los límites farragosos de una *lengua madre*, según un traslado basado en los sonidos, para comparar que tanto la cultura griega como la quechua significan lo mismo.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Asunto inspirado en Vicente López. Un caso paralelo puede revisarse con la emergencia indígena en Brasil, en especial de los indios tupíes. Para el caso brasileño, encontramos esquemas semejantes: se establecen vínculos entre indígenas y la cultura egipcia, tal como lo hace Francisco Adolfo Varnhagen en *L'origine tourrainienne des américains tupi-caribes et des ancien égyptiens* (1876) como explica Monteiro (2001:33-34). Varnhagen estudió con detenimiento a Gabriel Soares de Sousa, sobre todo, su *Memorial e*

Si este es uno de los límites, asunto que genera en el lector cierta desazón, es necesario advertir el fino trabajo lingüístico que desarrolla en *TPH*. Vienrich no sólo recoge el quechua, sino reflexiona sobre la lengua de “nuestros indios”, la conoce y domina. Esta competencia a su vez, le permite pasar de lo que comúnmente se llama dialecto al reconocimiento de una lengua, por eso abandona el enunciado “en dialecto Tarmaño” para precisar que se trata del “quechua Tarmaño” a propósito de la revista bilingüe *Aurora/ Pacha Huarai* (1904, 2004). Cuestión, además, que se puede apreciar en los diversos giros y sutilezas que la lengua quechua del libro de 1905 trae. Valoración entonces, del idioma en momentos en que el castellano se convertía en la lengua de las transacciones de las naciones andinas modernas. Pero el conocimiento de la lengua no opera en él como saber bibliográfico, sino como conocimiento y resultado de su interrelación con los indígenas de Junín. Este acercamiento tiene dos frutos que debemos estudiar aquí. Uno, a nivel del uso de la lengua ha quedado como testimonio de la voz en las excelencias escriturales del quechua tal como hoy día repasamos el *Manuscrito de Huarochirí* (s. XVII); es decir, en los propios textos quechuas, sobre todo en los relatos, encontramos una poética indígena que explica las diversas estrategias que el narrador nativo utiliza en la configuración de sus relatos. Y dos, el texto de 1905 es una suerte de repositorio de las diversas prácticas simbólicas andinas que Vienrich registra con atención, por eso, será campo de disputas de las representaciones identitarias. El libro de Adolfo Vienrich es una de las muestras más interesantes de esto, si alguien quisiera hacer estudios sobre las creencias andinas en *Tarmap Pacha Huaray*

---

*Declaração das Grandezas da Bahia de Todos os Santos*, uno de los principales textos sobre los indígenas brasileños.

los va encontrar (v.g. El Amaru, La Apacheta), amén de las diversas tradiciones culturales que desarrollan los pueblos quechuas de esta parte del Perú.

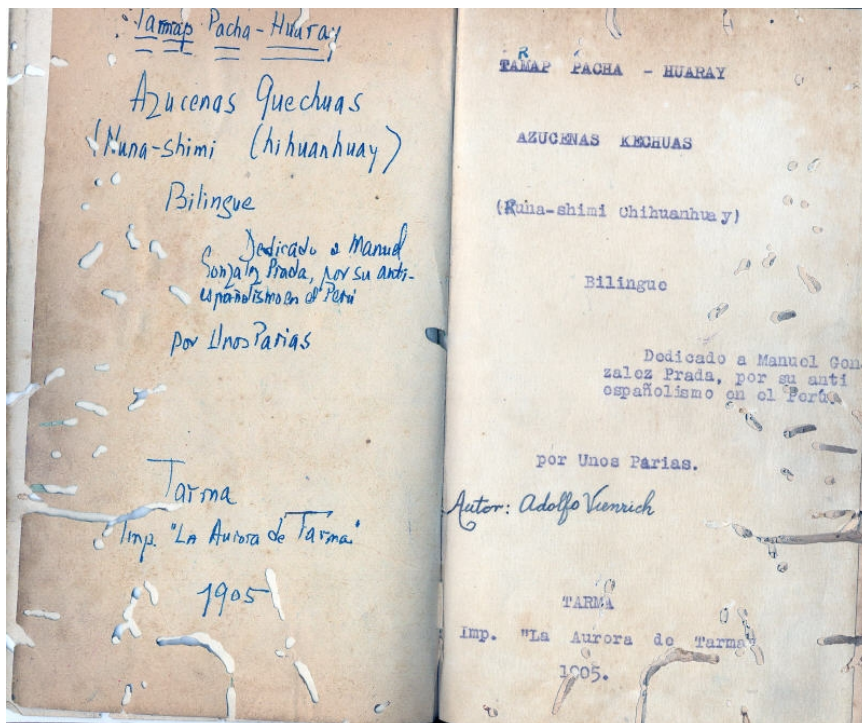
Cuando aparece como publicación periódica en *La Aurora de Tarma* se lee sucesivamente la siguiente información: primero, el título *Tarmapap Pacha-Huaray*, acompañado de dos epígrafes que definen el sentido del mismo: “Azucenas Quechuas” y “(Nunashimi chiguanhuai)”, que luego será sustituido por el de “Literatura Incaica”. En ningún caso se utiliza este título como epígrafe de la sección donde se publican los cuentos y esto es coherente pues, literatura incaica era la forma como desde el siglo xix se identificaba a una literatura que se cree ha sido producida en tiempos prehispánicos y que en realidad corresponde a la cultura indígena en tanto continuadores de la tradición ancestral, es decir, en término precisos, se trata de la literatura quechua.

## 2. 2. *Tarmap Pacha Huaray* (1905)

Postulo la hipótesis de que *Tarmap Pacha Huaray*, la obra andina de Adolfo Vienrich, la literatura quechua, constituye un solo cuerpo discursivo y que las sucesivas publicaciones, por el contrario, identificaron a los textos de nuestro autor, como dos libros diferentes. Vayamos por parte. El 22 de abril de 1905 circula, por primera vez, *Tarmap Pacha Huaray* en las páginas de *La Aurora de Tarma*, edición que tuvo lugar



Foto n° 3



entre abril de 1905 y junio 1906<sup>14</sup>. Esta publicación incorpora todo el texto como uno solo. Hacia octubre de ese mismo año sale de las imprentas tarmeñas *Tarmap pacha huaray* y en enero de 1906 *Tarmapap pachahuarainin*. La cercanía de la publicación de ambos volúmenes trajo consigo esa confusión que llevó y alentó una distinción incierta al olvidar que el segundo libro publicado por Vienrich corresponde a la publicación de 1905. Al respecto hemos revisado los dos ejemplares de *Tarmap pacha huaray* que corresponden a la edición príncipe y que encuentran en los repositorios de la Universidad de San Marcos y la Biblioteca Nacional; la edición príncipe del segundo volumen solo se puede revisar en la Nacional. La confusión se produce cuando en la

<sup>14</sup> Esto último es en realidad una proyección. La publicación efectivamente consultada va entre el n° 98 (22 abril 1905) y 154 de *La Aurora de Tarma* (22 de mayo de 1906). La colección que posee la Biblioteca Adolfo Vienrich de Tarma, no contiene los números que le siguen sino hasta el n° 184 del 5 de enero 1907.

edición de 1905 incorpora una falsa portada. En los ejemplares de *TPH* esta sección corresponde a la “Literatura Incaica”,<sup>15</sup> y en ésta, en la página 66, aparece el subtítulo “Fábulas” que va hasta la página 74. En la página 75 se instala una falsa portada: *Tarmapap Pachahuarainin/ Fábulas quechuas* que se la confunde con la corresponderá a la edición de 1906; luego se consignan los relatos quechuas que se publican a partir de la página 76. *Tarmapap Pachahuarainin* tiene como subtítulo *Apólogos quechuas*, corresponde al texto que se incluye en *TPH* (:66-131), el librito comienza con el capitular “Fábulas” (:1-9) y le siguen los mismos textos recogidos por Adolfo Vienrich en quechua con su respectiva versión en español (:10-65). Se trata, insisto, de una sola obra. Lo cierto es que se publicaron sucesivamente dos volúmenes: *Tarmap pacha huaray* y *Tarmapap pachahuarainin* y lo hay que recuperar es el enunciado quechua como enunciado inclusivo por su condición de totalidad y su reposición del objeto como tal.

Un dato adicional podría ayudar a esclarecer lo que estoy comentando proviene de una temprana reseña en la *Revista Histórica*, la misma que toma en cuenta ambas publicaciones, por lo que se entiende, una sola unidad: “Trae el librito que me ocupó unos cuantos yaravíes [...] i una docena de fábulas recogidas por el autor [...] de boca de los mismos indios de Tarma” y más adelante dice “Es de desearse que el autor siga dando a luz su hermoso material” (Ulhe 1906: 393). Si bien Max Uhle al hacer su reseña distingue ambos textos, es evidente que los trata como una sola unidad. Jorge Basadre al reproducir los relatos de Vienrich remite al texto en cuestión, hace la

---

<sup>15</sup> No debe perderse de vista lo siguiente, que el libro de Vienrich tiene un copioso preliminar y el cuerpo del texto, es decir, el extenso “Prólogo” y “Literatura Incaica”, donde aparecen por igual canciones y relatos quechuas.

Foto n° 4

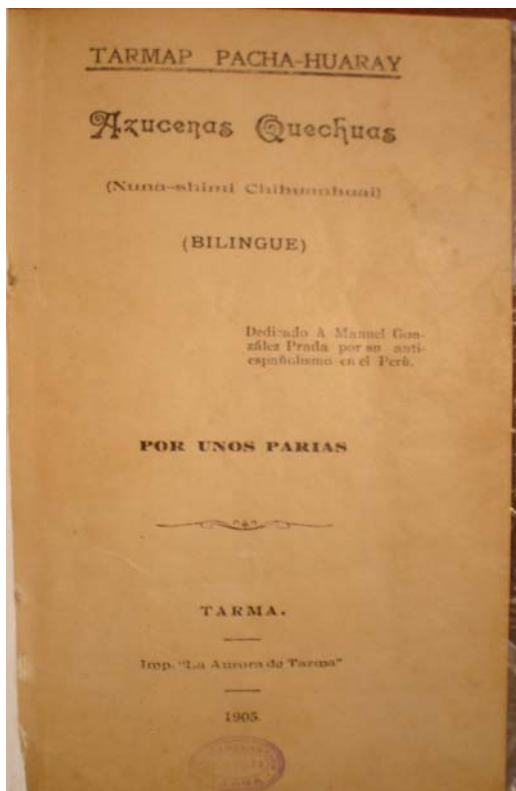
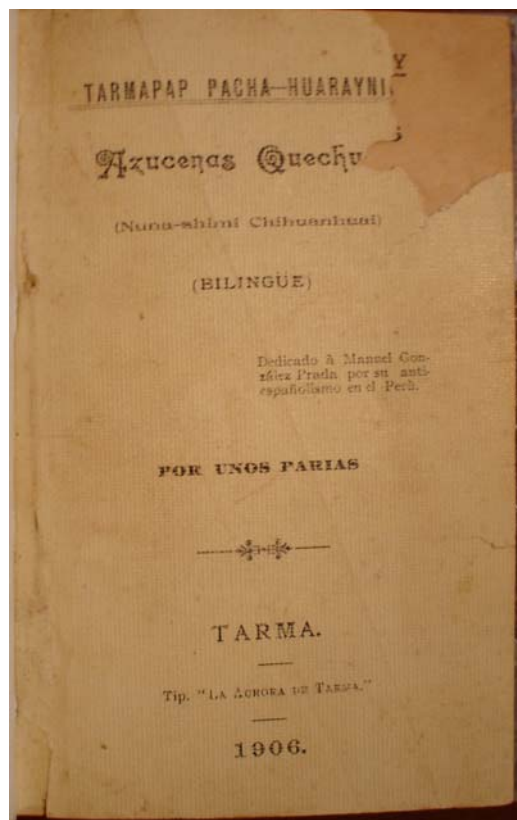


Foto n° 5



siguiente llamada, *Fábulas Quechua*, “I. Del libro *Azucenas Quechua*, véase la nota de la página 106” (Basadre 1938; 55), dato que corresponde a Ventura García Calderón, leemos: “Del interesante librito que ha llegado a ser una rareza bibliográfica: *Tarmap Pacha Huaray* y *Azucenas Quechua* (*Nuna shimi, Chihuanhuay*). *Bilingüe. Dedicado a Manuel González Prada por su antiespañolismo en el Perú*. Por Unos Parias. Tarma, 1905.” (Ibídem 106).

Lo que estoy proponiendo se confunde con fijación de la edición, que aparentemente avalan una imprecisión en la fecha. Lo fundamental es tener en cuenta que se trata de un solo discurso. Para exorcizar este asunto voy a plantear un nuevo problema que viene del título del libro y la datación, sí he postulado 1905 como fecha esta habrá de contrastarse con los datos siguientes. La sospecha de una nueva impresión me fue proporcionada por Joaquín Ferrer Broncano quien, al hacerme ver el ejemplar que posee, en la tapa se lee como año de publicación “1906”. Obsérvese el cuadro que a continuación presento:

Edición periódica	Edición príncipe	Edición 1906
<i>Tarmapa Pacha-Huaray</i>	<i>Tarmap Pacha-Huaray</i>	<i>Tarmapap Pacha-Huarayni</i>
<i>Azucenas Quechua</i>	<i>Azucenas Quechua</i>	<i>Azucenas Quechua</i>
(Nunashimi chiguanhuai)	(Nuna shimi chihuanhuai)	(Nunashimi chihuanhuai)
(Bilingüe)	(Bilingüe)	(Bilingüe)
2 abril 1905 a [junio 1906]	[octubre] 1905	1906
Biblioteca Adolfo Vienrich Tarma	Biblioteca Nacional Biblioteca Pedro Zulén UNMSM	Joaquín Ferrer Broncano

Vienrich tenía un dominio competente del quechua y sabía que el genitivo a final de palabra, precedido de vocal no necesita alargarse ni formar una nueva sílaba (Tarma-paq), por eso, la portada hace bien en corregir y solo utilizar –p (Tarma-p). Corrección también a la edición periódica. La diferencia del tercer subtítulo fue inmediatamente aclarada en *La Aurora de Tarma* que introduce la corrección, deja el uso de “g” (“chiguanhuai”) para representar por la “hu” (“chihuanhuai”). Siendo la portada la que suministra la información oficial del texto, esta debe considerar la de “1905”, tal como aparece en ese mismo lugar. Si bien en la tapa del libro que posee Ferrer se lee 1906, no acontece lo mismo con todos los datos que da la hoja de los créditos, las que coinciden con la edición príncipe tal como el contenido, la diagramación y tipografía utilizada.

¿Cómo finalmente tener la certeza que se trata de la edición príncipe la de 1905? Dos datos. Uno, todos los relatos que se publican en el libro fueron conocidos mucho antes de su edición definitiva, al respecto remito al *Silabario Tarmaño* y a la revista bilingüe *Aurora/ Pacha Huarai* (1904, 2004).<sup>16</sup> Dos: el extenso “Prólogo” del libro se firma en “Tarma, 27 de octubre, 1905” (*Tph*: ccxxiv), fecha a partir de la que, debemos admitir se puso en circulación *Tarmap Pacha Huaray*. Postulamos que se trata de una

---

<sup>16</sup> *Aurora/ Pacha Huaray* en 1904 publica, en su número uno, una traducción clásica “Lo que debemos aprender// Yachacunanchicmi cay” y el relato de tradición oral “Donde hai uno bueno hay otro mejor// Alininninpag juc alisgannin ganmi”; en el número dos de dicha revista aparece “El zorro, el cóndor i el cernicalo// Atoc, condor, quilishuan”. En el *Silabario Tarmaño* aparecen las versiones en castellano de “La zorra i las uvas” (:58); “Los dos perros” (:69); “La cabra i la zorra” (:71-72); “La huaihuash i el mashu” (:74); “El asno disfrazado de León” (:76); “El mono i la zorra” (:78-79); “La ardilla i el caballo” (:83, fábula poética); “La viscacha i la charapilla” (:86); “El mono i el reloj” (:90); “El buen Santiago” (:109) y “La unión es la fuerza” (:110). El *Silabario* no consigna las versiones quechuas de estos relatos: “El puma i el zorro”, la llama “Fábula incáica” (:116); “El utushcuro i la jarachupa”/ (Apólogo incáico)” (:122-123); “La Huachua i el Zorro” (: 125-128); “El cóndor i el zorro”/ (Fábula incáica)” (:129-131); y, “La cuculí agradecida” (Cuento incáico)” (:133-136).

sola edición y que esta debe titularse, como hiciera inicialmente *Tarmap Pacha Huaray* sin el guión innecesario en el segundo caso. Entonces sostenemos que la edición es de 1905, que el libro estuvo preparado y fue escrito aproximadamente entre 1900 e inicios de 1905.

### 2. 3. Exclusión andina

Ventura García-Calderón en *Literatura Inca* califica, en una nota a pie de página, como “obra desordenada y confusa, sin criterio científico, escrita en un dudoso castellano” (Basadre 1938: 106), aunque los textos de *Tarmap pacha huaray* son utilizados por Jorge Basadre como soportes de su compilación. Apreciación, que, sin duda, pone en cuestión la naturaleza crítica del discurso vienriano, que ciertamente está en ese “dudoso castellano” que más bien lo entendemos como opción del castellano americano. Lo desordenado y confuso tiene que ver con la sanción que Vienrich presenta sobre la presencia hispana y sus efectos en la cultura, así como la reivindicación indígena y, por cierto, la presentación de los textos poéticos y narrativos que hacen un cuerpo orgánico de la literatura quechua.

El tratamiento tardío en los estudios de la cultura peruana se explica porque las categorías que se manejan en la época entran en contradicción con lo que se piensa en la Academia. Un claro ejemplo de ello es José de la Riva-Agüero en su *Carácter de la Literatura del Perú Independiente* (1905) para quien no existe la literatura quechua, asunto que será luego asumido por Ventura García Calderón en su ensayo sobre *La Literatura Peruana* (1908) y no deja de ser extremadamente imprecisa, y hasta exaltada

y curiosa, la forma como contesta el entonces joven puneño Federico More, “En la hora undécima del señor Ventura García Calderón” (1916) quien discutía si la literatura escrita en Lima era una literatura de imitación de corte colonial y si contemporáneamente se podía advertir, en plena República, la existencia de algún escritor de singular valor. La principal recusación de More tenía que ver con su generación y la ausencia de una justa valoración al poeta José María Eguren. Pero en ningún caso se discute la existencia de la literatura quechua, o como se quiere para la época, la literatura incaica, salvo menciones más o menos esporádicas, dispersas y superficiales como la de Riva-Agüero que alude al *Ollantay* y que More repite.

Es recién con la generación de José Carlos Mariátegui. Luis Alberto Sánchez y Jorge Basadre que encontraremos otras miradas inspiradas en el cautivante apego que generó la cuestión del indio. José Carlos Mariátegui postulaba el desarrollo de una literatura indígena diferente a la indigenista y conforme a la época exhibe su apego a la escritura, por eso, no podía apreciar estos tejidos textuales sino inusitadamente, pues pensaba que la literatura autóctona “se detuvo en la etapa de los aedas” (1927/1988:235), era una literatura frustrada, de allí su afirmación de la literatura nacional como historia innovadora. Si bien se desentendía de las formas expresiones indígenas el problema indígena lo postulaba como el problema que acompaña a la constitución de la nación peruana. En cambio Sánchez y Basadre reconocen la existencia de la cultura *incaica* y que existen registros de ésta. La postura de ambos remiten a un esteticismo modernista, a una suerte de centro de atención que ve al pasado como hecho arqueológico, así entonces estas producciones verbales serían básicamente supervivencias incas, y no el rastro de los indios coetáneos. Esto se aprecia como en el

primer volumen *La Literatura Peruana* (1928) de Luis Alberto Sánchez y la compilación de Jorge Basadre *Literatura inca* (1938).

Pensada como “derrotero para la historia espiritual del Perú”, *La Literatura Peruana* de Luis Alberto Sánchez tiene especial cuidado en “avalorar el factor indígena en nuestra literatura” (1928: 122) a diferencia de José de la Riva-Agüero, se empeña en exhibir la cultura inca, le dedica el capítulo v, “Boceto de la literatura aborígen: Incaica y actual” (: 115-172). Su esquema hace una primera advertencia sobre los inicios de la literatura en el Perú, por eso va dividir en “dos grandes capítulos: la cultura indígena y la exótica. La primera comprende lo autóctono y lo meramente indígena, *cholo*, o mestizo de indio; la segunda abraza la influencia castiza, la europea, y algo de la etíope y asiática.” (:116). Su esbozo está inspirado en nociones de naturaleza y raza, las relaciones entre historia y cultura, que, según el autor, tienen su propio derrotero. Sánchez insiste a lo largo de su *Boceto* en la existencia de la literatura inca a la que confunde como literatura indígena y mestiza. Al hacerlo, enfrenta un problema, cómo se puede apreciar tal producción si la escritura es incierta en el caso Inca (no existe una escritura similar a la hispana, existen pictografías y quipus, mas estos no logran ser aún comprendidos, dirá), entonces, la fuente más confiable está en el Quechua, que llama Runasimi, lo asume como “razón filológica”. De allí la preferencia de dos tipos de información: las que se pueden documentar en las crónicas de la conquista y de otro lado aquellas que provienen del folclor; de los primeros, toma nota, principalmente, del Inca Garcilaso de la Vega, Pedro Cieza de León, Cristóbal Molina, Santa Cruz Pachacutec, Huamán Poma de Ayala; de los segundos, prioriza y toma como referencia el trabajo de Adolfo Vienrich; el de Hildebrando Castro Pozo, *Nuestra comunidad*

*indígena* (1924), el de los esposos D'Harcourt, *La musique des incas et ses survivances* (1925) y los textos que había recogido Daniel Alomías Robles. En este primer esbozo distingue, como consecuencia de la estructura jerárquica y teocrática, dos constituyentes de la sociedad inca, “llactacuna” (nativos) y los “mitimaes” (traslados) que lo asocia a la tristeza indígena y explica, de otro lado, la presencia de un tipo de literatura oficial y otra íntima, representada, la primera, por los quipucamayoc y los amautas; la segunda, por los havarec. De otro lado, el carácter agrario-colectivista no permitió la “nombradía”, de allí su carácter anónimo. Sánchez pondera y toma nota de la “valiosa obra” de Adolfo Vienrich, pero al mismo tiempo lo identifica y difunde como *Azucenas quechuas* (: 134, 137, 141, 151, 169) y sólo una vez asume el título quechua, lo realiza con ocasión de fijar la data bibliográfica y hacer un comentario sobre el aporte Vienrich, califica de “libro que representa un jalón en la senda del reivindicacionismo incaico e indígena” (:157). Con todo este esbozo el primer portal canónico que incluye a *Tarmap Pacha Huaray*. Luis Alberto Sánchez desarrollará sus ideas de 1928 en las ediciones sucesivas de *La Literatura Peruana* y las precisará en la edición de 1965, en esta anota: “Como quiera que se juzgue el influjo y la presencia del indio, ella ante todo, es. Como arrebatado y objetivo, es. Forma parte esencial de nuestra personalidad. Comenzar por el romance castellano una historia literaria del Perú sería como principiar la de Inglaterra, con la llegada de los normandos; la de España, con la de los árabes; o la China, con la de Marco Polo: un craso error.” (Sánchez 1965: I, 148). Aunque su “Esbozo” y las precisiones de 1965 resulten un ejercicio retórico, de exquisito exotismo modernista y hábilmente documentado, simultáneamente, son inciertas y extremadamente confusas sus apreciaciones, aun así, Sánchez tiene el mérito incluir en las primeras páginas de los manuales de texto, la literatura inca.

Jorge Basadre había realizado algunas recopilaciones de textos quechuas y podía sopesar la intensidad que guardaban los takikuna. La *Literatura Inca* (1938) que ocupa el primer volumen de Biblioteca de Cultura Peruana dirigida por Ventura García Calderón, es sin duda uno de los trabajos de compilación más interesantes por el repertorio de textos quechuas y las traducciones que presenta. En un texto olvidado por la crítica y publicado al año siguiente, “En torno a la literatura quechua”<sup>17</sup>, Basadre declara que este libro fue concebido dentro de una estrategia que atrajera a los europeos, por lo mismo como texto vitrina y lo postula como una rareza que debe darse a conocer al mundo europeo: “Dióse a la obra el título de *Antología Inca* [*Literatura Inca*] no sólo por el carácter sugerente que dicho nombre tenía que ofrecer en el extranjero” (Basadre 1939: 30) y porque constituye una antología quechua que incluye “fragmentos provenientes del aimara y de otros idiomas indígenas”, además de cubrir un “ámbito territorial” suficientemente amplio como para abarcar todo el espacio donde se hablaba –y habla– quechua. El ya por entonces notable historiador en *Literatura Inca* usa como insumo de su compilación las versiones recopiladas por Vienrich. Reproduce todos los relatos de “Fábulas quechuas” (:55-71) y se lee en la llamada de pie de página, “Del libro: *Azucenas quechuas*. Véase nota de la página 106”; más adelante publica mayoría de textos poéticos (:106-115) e insiste en el título en español “AZUCENAS QUECHUAS (Recopilación de ‘Unos Parias’)”. (Basadre 1938: 138).

La exclusión de *TPH* primero, luego su inclusión estuvo acompañada por el abandono del título quechua. Lo cierto es que a lo largo de este período se produjo, un

---

<sup>17</sup> Expreso mi gratitud a Miguel Ángel Rodríguez Rea, por su amabilidad al entregarme el texto de Basadre.

lento reconocimiento del libro publicado en 1905 y simultáneamente un progresivo olvido del título quechua que nos recuerda lo que ocurría en siglo XIX (los textos quechuas para que circulen en la ciudad letrada tenían que ir en español); esta herencia decimonónica continuó como práctica, primero con Luis Alberto Sánchez, luego con Jorge Basadre. En ello, sin desearlo, Pedro Díaz Ortiz y Fernando Lecaros contribuyeron también a que obra que la andina de Vienrich se identifique con *Azucenas quechuas*.

Si bien la obra de Vienrich llega tarde a los listados de los libros que deberían leerse en el Perú, esto se explica por el carácter sublevante y profanador, por tratarse de cosas de indios y escrita, por alguien que ha cuestionado en su núcleo principal a la aristocracia conservadora y la emergente burguesía desencantada. Se trataba de un autor vinculado al radicalismo, de Adolfo Vienrich, de un revolucionario que cuestionaba, sobre todo, la herencia de una nación sin destino y la situación por la que atravesaba la gente sencilla del país, a fines del siglo XIX e inicios del XX. De manera que no debe leerse ingenuamente como un olvido, sino como parte de aquello que la cultura oficial ha ocultado y que no ha deseado comunicar a su comunidad imaginada como nación.

### 3. 4. ¿Profanaciones desde el quechua?

¿Profanación? Julián Loja maestro rural, hablante del quechua tarmeño, ha sugerido una lectura que se repara en el subtítulo *Nuna shimi chihuanhuay* como “grito de

estentóreo”.<sup>18</sup> Lo cierto es que hay que tomar nota de ello. *Tarma pacha huaray* tiene dos subtítulos que resultan complementarios y que aparecen en la edición periódica y en el libro de 1905, me refiero a la traducción que hace del título: **Azucenas quechuas** y el enunciado quechua **Nuna shimi chihuanhuay** cuyos dos primeros lexemas son identificables y no ofrece dificultad, se vincula a gente y habla; el tercer lexema no nos es posible traducirlo. Loja lo asocia a grito que hacen las mujeres en las fiestas rituales y a los varones en los rituales de siembra y cosecha.

“Nuna shimi chihuanhuay” se puede traducir como “gente que hace hablar con”. Si acaso resulta una arbitrariedad, si sólo se postula como gente-habla u hombre-idioma, todavía es impreciso el tercer componente del enunciado. Cerrón-Palomino (1976: 42) admite “Chiwaku. s. Zorzal (*Turdus chiguaco*)”, luego, “Chiwanway. s. Flor de amancaes”. Esta palabra está precedida por una cadena en la que sobresale la asociación con un ave canora, el zorzal, el tordo, o simplemente con la producción de sonidos y alude a una metáfora campesina, silbar, escuchar o acompañarse con sonidos musicales. La relación quena-ave canora-mujer está en la memoria de la tradición oral, aunque “way” en algunos contextos, es una palabra de lástima, “¡Ay de mi desgraciado! O de temor, vergüenza, ay Dios mío! (Perroud - Chouvene 1970: 192) y “huan” está asociada a la producción de sonido, en realidad una onomatopeya.

Para Gonzalez Holguín, “Chihuacu o chanchacchi huaco. Tordo aunque anda a saltos” (1989 [1608]: 109); “Chihuan huay. Vna flor colorada y amarilla plumaje”

---

<sup>18</sup> Esta propuesta la formuló en el “Coloquio Nacional Interdisciplinario. Discursos del conflicto: entre el canon y la profanación. Homenaje al centenario de *Tarma pacha huaray*”, realizado en Tarma y Lima, setiembre-octubre 2005.

(:109) y “Chiuiuiuin. Hazer ruydo o sonido las hojas” (:116). La asociación es sospechosa, pero aún así interesante, los semas permiten relacionarlo como una planta silvestre “Chiwanwa. s. Planta silvestre de flores rojas y amarillas”, que anota Gonzalez Holguín y zorzal en la sierra central. “Chihuanhuai” sería una entidad que se resignifica respecto a *nuna* (gente) y *shimi* (lengua), y que podríamos leerlo como “lengua gente-flor silvestre”. Pablo Landeo lo identifica como una flor silvestre, “que florece anunciando la proximidad de la siembra. Los campesinos las lucen en *sara tarpuy* (siembra de maíz), y particularmente en trigo *pampay* (siembra de trigo). Las flores delicadas y olorosas, de color naranja, adornan los sombreros de los campesinos que participan jubilosos en esta fiesta de la siembra. Pero también adornan la testuz de los bueyes que tiran el arado. Esta flor posee una raíz bulbosa. Las hojas, opuestas, largas y delgadas, se hallan a ras de tierra.”<sup>19</sup> Lo hace desde su experiencia quechua de Acobamba, Huancavelica. Al ser contextualizada la procedencia de estos dos lexema (“nuna” gente y “shimi”, habla, lengua) condiciona el significado que el oyente -el lector- le da sentido. Entonces, siendo un lexema sustantivo, tal como acabo de indicar, esta entidad se reformula en una construcción que puede leerse como “La palabra florida de la gente”, y en clave indígena, de los quechuas. No sólo se desprende un asunto retórico en el enunciado, la palabra elegida no es una arbitrariedad y eso lo sabe muy bien Vienrich como ha hecho con sus relatos quechuas. Si se vuelve a leer estaríamos ante la insistencia de una vocación por hacer evidente entre los quechuas la condición del texto, las flores puras, de la palabra indígena. Es decir, las “Azucenas quechuas” o la “Palabra florida de los runas”

---

<sup>19</sup> Comunicación personal.

### 3. ADOLFO VIENRICH: RASTROS DE LA POESÍA QUECHUA

Desde la amena discusión que entablan los dos ilustres criollos americanos (1791-92)<sup>20</sup>, sobre el yaraví hasta el trabajo de Jorge Basadre (1938), no hay mayor diferencia que indicar, sino aquella que tiene que ver en lo fundamental con la forma como se concibe el acto poético en la lengua quechua. En principio declaramos esa suerte de trasgresión simplificada que aparece sostenida en el criterio de autoridad, se argumenta, como he indicado ya, con lo que consigna y entiende por poesía quechua el Inca Garcilaso. Se pasó de la tristeza que representaba el yaraví, al reconocimiento de otras formas indígenas que identifican las dos notas del *Mercurio Peruano*; pensamiento que también lo encontramos en dos importantes trabajos, el de Asciclo Villarán, *La poesía en el Imperio de los Incas* (1873-74) y José Dionisio Anchorena, *Gramática Quechua ó del Idioma del Imperio de los Incas* (1874), ambos recogen textos representativos que corresponden al vernáculo. La singularidad de *Tarmap Pacha Huaray* está en la sabiduría de su recuento histórico. Su aporte es el establecimiento de un esquema que permita explicar la literatura quechua y su peculiaridad, estar atento con lo que ocurre en la choza; es decir, a la voz indígena que él como radical recoge, estudia, valora y difunde en tanto cultura indígena frente a posturas que habían animalizado al indio, y el corpus que presenta en el libro de 1905 lo postula como la evidencia de la exquisita y noble creatividad de los indios del sur de América.

---

<sup>20</sup> Me refiero a “Rasgo remitido por la *Sociedad Poética* sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravíes” de Sicramio publicado en el *Mercurio Peruano* (1791) y la respuesta de T.G.C.i. P. “Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de su conocimiento en Lima, y se critica el Rasgo sobre los Yaravíes impreso en *Mercurio* núm. 101”, publicado en la misma revista en febrero de 1792. Cito por la ed. facsimilar 1964.

Adolfo Vienrich es un hábil investigador. Un “etnógrafo” en los términos contemporáneos. Este procedimiento está explicado por su relación con la choza. El limeño de Tarma recopila de la voz de los indígenas, los relatos y canciones que se decían a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. No le interesa uniformizar sino dar cuenta de la distinción y diferencia de las distintas escrituras quechuas que encontramos en los 45 poemas quechuas consignados en su libro (Anexo nº 1). Esta actitud que establece una línea de relación indígena-intelectual es lo que cuenta, pues el autor nos entrega una “etnografía” sólo comparable a la que hará en sus indagaciones bibliográficas. Vienrich es un atento lector, un agudo investigador que le interesa incluso las rarezas bibliográficas del país. Trabaja con fuentes de primera mano. Los prolegómenos de su sección de textos poéticos, de las “azucenas quechuas”, nos remite con autoridad a las obras que las consigna como formas vernáculas o que las han debatido o las que el mismo ha recopilado para dar soporte a su indagación. Sus referencias serán crónistas, el Inca Garcilaso de la Vega, *Apu Ollanta*, el *Mercurio Peruano*, José Dionisio Anchorena, principalmente. La preocupación mayor de Vienrich está en insistir en las diversas formas cómo la palabra obra en la sensibilidad indígena. Si bien está inspirado en el Inca Garcilaso, lo que interesa es la forma del texto. Por eso, y de acuerdo a las realizaciones, estos poemas son contextualizados o vinculados con los escenarios de su producción. Los cantos y poemas provienen principalmente de comunidades de Abancay, Ayacucho, Chupaca, Concepción, Cuzco, Huancayo, Puno, Quito y Tarma. Las compilaciones contemporáneas no han seguido el rigor impulsado por Adolfo Vienrich; ni reproducen las versiones en la lengua nacional.

### 5.1. *Icma*: Primera aproximación poética

Adolfo Vienrich al desarrollar su esbozo histórico sobre la literatura quechua que identifica como incaica, escribe: “Trascurren tres siglos, i aparece tímidamente en el *Mercurio Peruano*, un estudio sobre el *yaraví* firmado con el seudónimo de Sicramio; que merece una réplica, una crítica, el 16 de Febrero de 1792, suscrita por T.G.C. i P.” (*Tph*: 15) con ello se inicia la discusión sobre las formas poéticas indígenas en la ciudad letrada en un modelo discursivo que acostumbra el enciclopedismo del *Mercurio Peruano*. Y es preciso lo que se dice sobre la poesía índica, y lo que específicamente esboza sobre el yaraví, una de las formas que *Tarmap Pacha Huaray* inserta (cf. 15-23). En primer lugar sitúa a esta forma como nuestra: “Sicramio [...] se propuso hablar [por mayor] de la música en jeneral, contrayéndose especialmente á los *Yaravíes que es originaria de nuestra Patria*”, es decir, la más importante que se dice en la choza y se escucha en el solar, pero el atributo que interesa retener es su carácter originario; se trata de una forma que caracteriza a estas tierras y que, en consecuencia, lo diferencia de otras vigentes socialmente. En segundo lugar, la modulación musical que le es peculiar: “pero donde la Música imprime sus efectos con más viveza, es en aquellos tonos tristes con que sin poder resistirse el corazón humano, se conmueve: tal es el influjo que tiene en los Yaravíes. ¿Quién no se sentirá conmovido al oír esta canción entonada en su aire natural i patético? Precisamente el yaraví influye tristeza: su orijen es el más tétrico, i su memoria la más dolorosa.” (T.G.C.i.P 1791: f. 285). Esta observación pone de relieve la naturaleza de los textos poéticos indígenas, no son en estricto discursos exclusivos de la palabra sino confluencia de varios lenguajes. Lenguaje musical y voz combinan su magia para concitar el interés del oyente; por eso, se trata de una textualidad que está

íntimamente vinculada a la música: “los versos que se acomodan a estas canciones son tan análogos a la composición música (sic), que difícilmente se encontrará unión más bien guardada, y esta es la excelencia más noble de los Yaravíes.” (Ibídem). Es decir letra y música se combina sabiamente para dar un producto cultural distinto cuyo objeto textual asume como suyo los siguientes temas:

Supongo que como senté al principio, contribuye mucho la poesía que se les acomoda; porque los versos ya se refieren a alguna crueldad, ya a la funesta memoria de un objeto amado, ya al olvido injusto de un amante, ya a la desesperación de una imaginación celosa, y ya a las tiranías del amor: de suerte que según es el dolor que aflige, así se le acomodan los versos. De estos unos son endechas de cinco sílabas, otras de seis y siete; y también se componen redondillas, quintillas, cuartetos, décimas y glosas: pero lo más maravilloso es, que el metro lo adornan de símiles muy oportunos, comparaciones propias, y figuras adecuadas; se vierten varios y hermosos trozos de mitología, y amenizan el pensamiento con ejemplos de aves, selvas, ríos, montes y otros semejantes. (T.G.C.i.P: f. 286)

Este enfoque lleva a poner la naturaleza humana del indio y el objeto textual producido por este, el mismo que se desarrolla como correlación entre hombre-naturaleza: “Estos poderosos motivos son los principales para que la música de sus yaravíes se revista de cuanto aire trágico y melancólico es imaginable; y que la poesía en su idioma siga al mismo orden de gravedad y grandeza.” (Ibídem). Para luego advertir lo que al inicio indicamos la correlación música –texto y texto-diversidad textual, es decir, no sólo se trata del yaraví sino la existencia de otras formas vigentes en la época: “De lo que se deduce, que los yaravíes, cachuas y otras canciones indígenas son las más excelentes que se conocen; pues hermanando la música y la poesía en el lleno de sus composiciones” (T.G.C.i.P: 288). Luego acude a su memoria y transcribe *La viuda*. “Acuérdome de la versada de un Yaraví que por venir al intento la he de referir, y con

ella pretendo poner fin a esa inimitable clase de música.” (Ibídem). Pero antes de comentar el yaraví en ciernes, transcribo las versión en quechua y su respectiva traducción:

(15)  **Icma/ La Viuda**<sup>21</sup>

	Humpaskan huailucuk urpi Yanallanta chincachispa, Tampi tampi, muspa muspa Purin, phahuan, cutin, ticran.	Cuando á su consorte pierde triste tortolita <sup>22</sup> amante, en sus ansias tropezando corre, vuela, torna y parte.
5.	Tunqui tunqui yuyaymana Purun purunta taripan, Kahuan kahuan mascaskanmi Sacha, mallqui, rapi, kincha.	Sin sosiego <sup>23</sup> discursiva examina todo el parque, no reservando á su vista <sup>24</sup> tronco, planta, rama ò cauce.
10.	Sonko llampas patpatyaptin Tincucuyta mana atispa Tuta punchau huakaskanmi <sup>25</sup> Puquiu, mayu, kocha, ppincha.	Perdida yá la esperanza, y el corazón palpitante, llora sin intermisión fuentes, ríos, golfos, mares.
15.	Chaynam ñokallay causani! Kam yayayta chincachiskay <sup>27</sup> , Atiraqui punchaumanta Cuyay huashua sumak huillca <sup>28</sup> .	Así vivo yo, ¡ay de mi! <sup>26</sup> desde aquel funesto instante, que te perdí por desgracia, dulce hechizo, encanto amable.
	Huakanim <sup>29</sup> , ichaka manam Yauyarinchu <sup>30</sup> cay llaquillay, Hinallan paquiska sonkoy	Lloro, pero sin consuelo; porque es mi pena tan grande, que solo respiro triste

<sup>21</sup> *Tph*: 23-25. La versión quechua no figura en el *Mercurio Peruano*. Proviene de la *Gramática Quechua* de Anchorena (cf. 131-132), el texto se presenta en dos columnas, la versión quechua que va a la derecha pertenece al “Dr. Tirado”, a la izquierda, en versalita indica “Traducido: En el Mercurio Peruano t. IV”, va en castellano. También en *La Aurora de Tarma* [*Lat.*, en adelante] III, 135. Tarma, 6 enero 1906, p. [3]; (“Literatura Incaica”/ [Continuación]).

<sup>22</sup> “tortolilla” (Anchorena 1874:131).

<sup>23</sup> “sosiego” (*Tph*: 24)

<sup>24</sup> *Ibídem*: “en su vista”.

<sup>25</sup> *Lat* 135: “huaccaskanmi”, repongo escritura quechua por versión de José Dionisio Anchorena (1874).

<sup>26</sup> *Lat* 135: “Así vivo yo (¡ay de mi!)”.

<sup>27</sup> Anchorena escribe con la semivocal “y”, abandona la i latina, en los casos donde la consonante, antecede a la relación de vocal vocal (-vvc-), en situación intermedia y al final de palabra (-cvv).

<sup>28</sup> *Lat*. 135: “huillca”.

<sup>29</sup> *Lat*.135: “Huaccanim”

<sup>30</sup> *Ibid*. “Yauyarinchu”.

20. Nanan, anchin, muspan, chincan. penas, sustos, ansias, ayes.
- Ñacarichihuanñan ancha  
Yupaychaskay uyaiquipas,  
Ricurihuan yuyayniypim  
Chiri callqui, chhaqui sisa.
- La memoria me maltrata  
cuando á tu adorada imagen  
siempre me la representa  
muerta flor, helado jaspe.
25. Purunmanchu huaka<sup>31</sup> rini,  
Astahuanmi llaquiy miran,  
Yuyachihuan kamta punim  
Huaylla, pampa, huayko,<sup>33</sup> quinrai.
- Si salgo á llorar al campo  
se aumentan mas mis pesares,<sup>32</sup>  
porque me acuerdan de tí  
bosques, montes, prados, valles.
30. Sapanhacuskaypin cani,  
Kamta ricuk ricuk hina  
Pichanquim chicchi huekeyta<sup>34</sup>  
Llampu, huaylluk, ñucñu rimak.
- Si acaso me veo sola  
te miro en mis soledades,  
procurando mi consuelo  
grato, dulce, tierno, afable.
35. Causaktarak moskoptiyimi  
Sahuasunqui hucpa ricran  
Chaimi turpuhuan tumpacui  
Manchay saucha, raurak phiña.
- Entre sueños mi reposo  
me perturbas i combates,<sup>35</sup>  
pues que creyéndote vivo  
siento celos, furias, males.
40. Kamllapi<sup>36</sup> yuyarayaytam  
Munani ñoka quiquillay,  
Camayquim ninim sonkoyta  
Muchuy, huaccay, pitiy hina.
- Si acordándome de tí  
mi espíritu se complace;  
no importa que el corazón  
sienta, sufra, llore y calle.
45. Nokam cani tacyak<sup>37</sup> yana  
Teksi muyupi<sup>39</sup> alau ninan,  
Huakaysihuachun<sup>40</sup> hinantin  
Uyhua<sup>41</sup>, pichiu, runa, mitma.
- A lástima nuevo al mundo,<sup>38</sup>  
siendo la mas fina amante;  
porque lloren en mi pena  
hombres, brutos, peces i aves.
- Katisak huañunay<sup>42</sup> camam  
Puitupi llantuyniyquita,
- Mientras<sup>43</sup> me dure la vida  
seguiré tu sombra errante,

---

<sup>31</sup> Ibid. "huacca".

<sup>32</sup> Ibid. "mis pesares;"

<sup>33</sup> Ibid. "huaico".

<sup>34</sup> Anchorena 1874: "chic-chi kuekeyta".

<sup>35</sup> Lat. 135. "i combates;"

<sup>36</sup> Ibid: "Camllapi".

<sup>37</sup> Ibídem: "tacyac".

<sup>38</sup> Anchorena no marca la coma (1874: 132).

<sup>39</sup> Anchorena: "Teksi-muyupi" (1874: 131).

<sup>40</sup> Lat.135: "Huaccasihuachun"

<sup>41</sup> Anchorena escribe "Uihua" (1874:131).

<sup>42</sup> "Katisac huañunai", Lat. 135.

<sup>43</sup> "Miéntas" (Anchorena 1874: 132).

Aukahuachumpas<sup>44</sup> tahuantin  
Pacha, huayra, unu, nina.

aunque á mi amor se le opongan  
agua, fuego, tierra i aire.<sup>45</sup>

El poema, como queda dicho apareció primero en *Mercurio Peruano* (folio 288), consignado por el doctor Tirado que se escondía bajo el seudónimo de Sicramio. En la misma publicación, el autor hace ver las cualidades que este tendría en quechua en su nota 3: “Cuando se trate de la lengua *Quechua* se conocerá que es peculiar á ella ministrar composiciones á los Yaravíes.” (Sicranio 1791: 288). Es José Dionisio Anchorena el que incorpora la versión quechua del texto y respeta la traducción de Sicranio, esto en su *Gramática Quechua* (1874: 131-132). E. W. Middendorff lo incluye en su libro como elegía n° 46 (trae versión en quechua y alemán), que Jorge Basadre reproduce en *Literatura inca* con la traducción de Federico Schwab, sin la versión quechua (1938:436-437); más tarde lo reproduce Alejandro Romualdo en su *Poesía aborígen y tradicional popular* (1984: 175-176) en la versión en castellano de Schwab. Adolfo Vienrich lo incluye como una de las muestras más significativas del cancionero quechua en 1905. José María Arguedas lo tradujo y difundió en versión originaria *Ijmacha* (1959), texto que incluye Edmundo Bendezú en su *Literatura quechua* (2003:216-217; 1980: 229-230),<sup>46</sup> otra vez solo en la de España. Esta es la trayectoria en la ciudad letrada desde que 1791 lo diera a conocer Tirado; sus traducciones corresponden, respectivamente, a Tirado, Federico Schwab y José María Arguedas.

---

<sup>44</sup> “Auccahuachumpas”, Lat. 135.

<sup>45</sup> El poema va en el folio 288 e incluye la siguiente nota: “[3] Cuando se trate de la lengua *Quechua* se conocerá que es peculiar á ella ministrar composiciones á los Yaravíes.” [Sicranio 1791: 288.], apuntada por el autor de esta colección. Sigue en *La Aurora de Tarma*. III, 135. Tarma, 6 enero 1906, p. [3]; (“Literatura Incaica”/ [Continuación]).

<sup>46</sup> José María Arguedas lo habría localizado en una cancionero popular del Cuzco (1880). Su publicación corresponde a esa exquisita colección textos poéticos que apareció en La Rama Florida. *Ijmacha, Canción quechua anónima* (Lima, La Rama Florida, 1959).

La certeza de que *Icma* es una canción tradicional quechua se evidencia en las notas de Tirado y la de José María Arguedas. Pero donde se define la textualidad quechua no es en dicha indagación ni en el formalismo que aparenta el texto, lo es relación a cómo el poeta establece sus relaciones con el mundo a partir de la pérdida. El yo-poético se imagina así mismo como una tórtola (*urpi*), y desde allí establece una relación íntima con la naturaleza. Este rasgo es lo que define su condición poética. El propio Sicramio anota:

¿Que corazón por empedernido que se considere, se hará insensible a la poderosa fuerza de esta canción? Ella solo respira dolor i pena: los finales de los versos repetidos por el ritornelo de la Música excitan a lástima i mueven a dolor: su objeto es manifestar el sentimiento concebido en la muerte de un idolatrado amante, i se desempeña con la mayor elegancia i hermosura: toma por asunto la viudedad de una tórtola que ha perdido su consorte, en cuya ausencia no halla alivio para mitigar su tristeza: comparación mui adecuada, i simil excelente que manifiesta el natural delicado gusto de estas sin iguales composiciones. (Sicranio 1791: f. 288-289)

El yo-poético, *ñuqa*, habla de *pay*, él, que como entidad ausente que no permite avizorar posibilidad de vida. El poema se elabora como negación de cualquier situación de felicidad. La ausencia del amado es la imposibilidad de dicha para ella. Todos los elementos de la naturaleza se oponen a pesar de su busca en cada uno ellos, lo niega porque es una entidad ausente. El texto poético tiene que insistir en la duplicación de los significados: “Tampi tampi, muspa muspa” (v. 3); “Tunqui tunqui yuyaymana/ Purun purunta taripan,” (v.5-6); sucesión que se ve en el paralelismo que sugiere la alternancia de los versos: “Cuyay huashua sumak huillcca” (v. 16) y “Chiri callqui, chhaqui sisa” (v. 24). Y la ausencia aparece como un dolor que involucra a todo el universo, su aflicción es la pena de la *pacha*, y su condición, la condición de *ñuka*, es simplemente

errática, signada por infelicidad, tremendamente dolorosa y de una fidelidad cuasi religiosa: “Katisak huañunay camam/ Puitupi llantuyniyquita” (v. 46-47).

### 3.2. Una aproximación etnopoética.

Carlos Eduardo Zavaleta ha comentado una leyenda que convierte a Adolfo Vienrich en una suerte de héroe cultural presente. Escribe:

Para finalizar, solo queda una leyenda local y muy tarmeña, que ensancha en vez de quitar nombre a Vienrich. Cuando era un escolar del Mariscal Castilla, de esa ciudad y salíamos a celebrar en grande los carnavales, había algunas horas de seriedad, cuando se detenían los baldazos de agua, o, por las tardes los juegos con chisguetes etéreos. Entonces desfilaban al corso de bellas muchachas, a las que saludábamos con serpentinas, ya no con puñados de harina y al compás de la marcha sonaban las mulizas, canciones criollas o mestizas en que eran sabios varios músicos de la ciudad, pero de algún modo a los niños nos decían que eran letras de Adolfo Vienrich, del fundador de aquel nuevo amor por la tierra natal, por las deliciosa campiña, por la belleza de las muchachas y por las dulzura que ellas nos producían alguna vez. (Zavaleta 1999: 147).

Esta leyenda gráfica con certidumbre lo que es Adolfo Vienrich para cultura del Centro, en especial, para el cancionero andino y popular, en efecto, el tarmeño de Lima, es un radical acucioso que estudió las formas populares en que se expresan las colectividades indígenas. Realizó, al igual que los relatos, una compilación de las mejores formas del cancionero quechua, entre ellas se incluye textos provenientes de distintos lugares del territorio andino y los fija en la lengua de origen y la respectiva traducción al español.

De las 45 piezas poéticas que incluye *Tarmpa Pacha Huaray* doce tienen un registro que involucra autorías modernas, mejor aún invoca a una tradición escritural, como el *Apu Ollanta*; *La poesía de los Incas*, tesis de Ascisclo Villarán; o, la

*Gramática Quechua* de José Dionisio Anchorena. El resto de los textos proviene de la tradición oral y fueron recopilados por el mismo autor, o publicados por andantes e investigadores como el propio José Dionisio Anchorena o E.W. Middendorff. De este conjunto por su riqueza poética me voy a detener especialmente en los que provienen de Jauja, de Huancayo y de Chupaca. Se trata de los siguientes:

(16) “*Ñuqa wakcha*”<sup>47</sup>

	Noja huaccha Causalacchi, Mana mamayoc, Mana taitayoc.	Solo i huérfano, Vivo todavía Sin padre i sin madre.
5.	Quilla, coillor Acchillamay. Purum, purumpa Liconapa.	Luna i lucero Alumbradme Por los cerros Para huir.
	<i>Estribillo</i>	
10.	Huacnash cajpitash, Cainash cajpitash, Casha cashaman Chimpiculuiman.	Por estas causas I otras más, Sobre las espinas Me arrojaría.
15.	Huacnash cajpitash, Cainash cajpitash, Lumi, lumiman Jitalpuculuyman.	Por estas causas I otras màs, Sobre las piedras Me estrellaría.

<sup>47</sup> *Tph*: lxxvi-lxxvii.

(17) “*Ama urpillai wakankichu*”<sup>48</sup>

- |     |   |   |
|-----|---|---|
| 5.  | <p>Ama urpillai<sup>49</sup> huakanquichu<br/>           Cullakllaiqui ripucuptin,<br/>           Quiquillanmi cutimunka<br/>           Cuyascanta yuyarispá.<br/>           Urai pasaks<sup>50</sup> Jauja mayu<br/>           Imaina mana kanayta cutinchu;<br/>           Chainam ñucca ripucuspa<br/>           Na ripucuspa, cutimusakchu.</p> | <p>No llores paloma mía<br/>           al irse tu amado;<br/>           el ingrato por si regresará<br/>           recordando al ser querido.<br/>           Río que vienes de Jauja<br/>           sin poder retroceder;<br/>           así, cuando yo me vaya,<br/>           ya no regresaré.<sup>51</sup></p> |
| 10. | <p>Añallaú, achallaú<br/> <i>Soltero vidaja</i>;<br/> <i>Ccorihuan, perlashuan</i><br/> <i>Casquillas ccascascca</i><br/> <i>Atataú, accacaú</i></p>  | <p>Que linda, que bonita!<br/>           Es la vida del soltero<br/>           De oro i perlas<br/>           Está engastada.<br/>           Que fea, que mala!</p>   |
| 15. | <p><i>Casado vidaja</i>:<br/> <i>Titihuan, cobrihuan</i><br/> <i>Rimachas ccascascca.</i></p>   | <p>Es la vida del casado;<br/>           De plomo i cobre<br/>           Está remachada.</p>  |
| 20. | <p>Achallaú, añallaú<br/> <i>Viudo vidaja</i><br/> <i>Illaihuan, ccorihuan</i><br/> <i>Adornas ccascascca.</i></p>  | <p>Que linda, que bonita,<sup>52</sup><br/>           Es la vida del viudo.<br/>           De plata i oro<br/>           Está adornada.</p>   |
| 25. | <p><i>Abascca sisascca</i><br/> <i>Yanacta yuracta,</i><br/> <i>Cai negrup sunccunca</i><br/> <i>Iscaitam cuyascca.</i></p>   | <p>Flor de habas<br/>           Negro i blanco<br/>           Como el corazón de este negro<br/>           Que quiere á dos.</p>  |
| 25. | <p>Manzana ccahuampi<br/>           Mizqui huaccac tullu<br/> <i>Cai mundujo rasumpi</i><br/> <i>Saccirhuwaspa cascca.</i></p>  | <p>Viva la manzana<br/>           Su llanto es dulce.<br/>           Con razón este mundo<br/>           Es tan amargo.</p>   |
| 30. | <p><i>Cielupi lucero</i><br/> <i>Acchicamullahuay</i><br/> <i>Cai mundo vidacca</i><br/> <i>Tuttacmi cascaca.</i></p>   | <p>Lucerito del cielo<br/>           Préstame tu brillo,<br/>           Porque la vida en este mundo<br/>           Es una noche oscura.</p>  |

<sup>48</sup> *Tph*: lxxviii-lxxxí.

<sup>49</sup> *Ibíd*em: *urpi*.

<sup>50</sup> *Ibíd*em: *pasakks*.

<sup>51</sup> Continúa en *Lat.* iii, 115. Tarma, 19 de agosto 1905; p.[3]. Comienza con “Traducción”.

<sup>52</sup> Esta estrofa no figura en *Lat.* 115.

(18) “¡Ay, ayayay, ayayay!”<sup>53</sup>

	Ai, ayayai, ayayai! Pastorala huambla Pacha ulanta jiarur Condor muyuila muyucuc.	Ay, ayayai, ayayai! Pastorcita: Subes <sup>54</sup> á la lomadita I el cóndor revuelve i revuelve.
5.	Ai, ayayai, ayayai! Pastorala hualas Pamparca huata jiarur Alloi tunquila, tunquicuc.	Ay, ayayai, ayayai! Pastorcito Trepais á un montecito I el halcón revolotea i revolotea.
10.	Ai, ayayai, ayayai! Pastorcuna Kantcha pila jiarur Atok muspaila muspacuc, Acuchu manachu licushum Mayun rurilanta	Ay, ayayai, ayayai! Pastorcitos Parados <sup>55</sup> en la pared del cerco, I el zorro husmea i husmea. Vamos, si ó nó: Al interior del río
15.	Chalhua chalachuma.  Acuchu manachu licushum Mayun patanlanta Patu lachapicunun.	A cojer peces.  Vamos si ó nó: A la ribera A apedrear patos.

“Ñuka wakcha” es un texto asociado a una de las tradiciones orales más importantes de los andes, la del *wakcha*, a la que dedico atención en el capítulo siguiente. El yo-poético reconoce para sí mismo su condición de *wakcha*, por lo mismo, se identifica como un sujeto desarraigado, de cuyo presente desea huir (*likunapa*). La forma poética confirma su arraigo en la tradición oral de los textos quechuas. La organización poética se basa en una estructura que busca incidir en los sentidos: así el par *Chimpicuy* (arrojar) - *Jitalpucuy* (estrellarse). En la poesía quechua la elección del tema supone simultáneamente la selección de oposiciones o pares que permita que su

<sup>53</sup> *Tph*: lxxxii-lxxxiii.

<sup>54</sup> Opto por la versión de *Lat.* 116 “Subes” en lugar de “subís” (*Tph*: lxxxiii).

<sup>55</sup> Idem: “Parado” en lugar de “Os parais”.

expresión sea contundente. La eficacia poética está basada en la necesidad de incorporar un formato breve, pero intenso.

“*Ama urpillay wakankichu*” verbaliza las otras formas en que el pensamiento y los sentimientos en los andes se procesan. Y aquí debemos insistir en que el indio no es ese sujeto triste, agreste, tal como registra, por ejemplo, Sicranio y toda la literatura que sobre el tema se ha escrito. Es un sujeto que por el contrario muestra alegría, que sabe hacer puyas de los malos tiempos y enfrenta distintas situaciones adversas. Así la estructura de este poema es el *puklla*, es decir, el juego. El texto comienza con un enunciado (v.1 al 8) en que el ñuqa (yo-poético) se dirige a la *urpi*, a un sujeto femenino, que no hay que estar triste, por que éste regresará. Por eso, *ñuka* establece un paralelo entre el desplazamiento del río y su partida, ambos son, al fin y al cabo, sin retorno: “Imaina mana kanayta cutinchu”/ “Na ripucuspa, cutimusakchu”. El escenario inicial es de abandono, pero el *puklla* se desplaza a una instancia donde hace burla de las situaciones en que los sujetos viven cotidianamente; entonces imagina la condición de soltero, de casado y de viudo. Por lo que la dimensión gradual de la burla permite una reinterpretación de la pérdida del ser amado. Perder aquí se asemeja a la vida del casado, recuerda a su narratario, es alguien que no es libre, su vida es “remachada”, “Rimachas kaskaqa” (v.16); la del viudo es una vida acaso serena, por eso dirá, “Adornos kaskaqa” (v.20). Soltero y viudo, proporciona una idea de las relaciones esperadas, ambas son “bonitas”: “¡Anallaw, achallau!” (v. 9,17). La noción es sujeto libre, esperable, que le recuerda a la *urpi* si bien es lo deseado lo invita a tener presente los códigos de convivencia, sus límites. Si es “bonita” también es inadecuada; aquí la equivalencia de kuri-perla dan lugar al desatino: “Kaskillas”. De una situación atractiva

(“Añanllaw, achallaw”) se pasa a una no deseada en este *puklla*: “¡Atataw, akakaw!” (v.13). En medio de ese juego las palabras abren expresiones delicadísimas como “miski waqap tullu” (“con su finita y dulce lágrima”, v. 26), dice a propósito de la manzana. Para luego retonar a la idea del abandono, en el que el humor ahora retorna a la forma seria de la existencia: “Kay mundo vidaqa/ tutaqmi kaskaqa” (v. 31-32); “Aquí, en este mundo, la vida siempre es una noche oscura”. Una noche que no termina, por eso el sujeto de enunciación /ñuqa/ reclama la luz de los elementos de la naturaleza para hacer soportable ese estado de cosas. Agregaré una nota más: En este texto la interpolación del castellano es evidente: de eso se trata, observar que el quechua y sus prácticas discursivas ingresaron a formas combinadas donde la estructura lingüística es el quechua, pero se apoya en lexías del español: en conjunto, indico las que aquí aparecen: soltero, vida, perla, casado, cobre, remache, viudo, adorno, negro, manzana, mundo, razón, cielo, lucero y mundo. Obsérvese que este recurso es utilizado para el *puklla* y al final del poema.

El siguiente es uno poema de una alta carga erótica, donde la sabiduría andina a puesto las sensaciones sexuales como actitud lírica que ella invoca, se trata “¡Ay, ayayay, ayayay!”. Se estructura a partir de la modulación escénica del pastoreo, por lo que ñuqa, yo-poético, apela al pastor/ pastora y el universos que ello convoca. La pastora es acosada por el cóndor; el pastor por el halcón. Si bien en ambos casos se refiere a los peligros que son objeto es a su vez modulación del afán sexual. Por eso se explica que el tercer cuarteto involucre a los pastores y al zorro, uno de los personajes con los lían los pastores, pues el zorro puede robar su rebaño. Ellos mismos son ubicados como los que están atentos en lo que ocurre con las parejas. Por eso, esa suerte

de fuga, que se indica en los v. 14-18, dan cuenta del juego: “Akuchu manachu likushun”, “¡Vamos o no!”, en el que se instala una vez más la forma preferente de la estructura del poema, los dístico semánticos, aunque en este caso se trata de formas complementaria, si mayor sutileza: *muyu* (río)/ *patanla* (ribera); *chalwa* (pez)/ *patu* (pato); *rurilanta* (coger)/ *lachapikurun* (apedrear). Estrategia que dan sabiduría y finura al poema quechua que acabo de analizar. La vigencia de los textos durante todo el siglo xx esta contenida en la reproducción que en la ciudad letrada han circulado, las mejores muestras de ella aparecen sucesivamente en *Literatura inca* (1938) de Jorge Basadre, *La poesía aborígen y tradicional popular* (1984) de Alejandro Romualdo y la *Literatura quechua* (2003, 1980) de Edmundo Bendejú Aybar. Si estas son las muestras de los textos poéticos indígenas que Adolfo Vienrich presenta en *Tarmap Pacha Huaray* corresponden decir que continúan circulando en su forma moderna de difusión a través de la radio, la televisión y dvd; y que estas se han remozado y son inteligentemente incorporadas en la literatura actual, oral y escrita, y ya no solo de la choza si no en esa sutil invasión que viene apoderándose en la narrativa andina. Sino recuérdese los *ayataki* quechuas recogidos por la Comisión de la Verdad o los *tatikuna* de Dida Aguirre.

#### 4. CALA PENÚLTIMA

La vindicación quechua que he realizado no tiene otro destino que ponderar el valor y la significación de *Tarmap Pacha Huaray* para la cultura peruana, en general, y más exactamente, para la cultura andina. La “biografía” que acabamos de hacer del libro de

1905 establece el marco de la reinención de la literatura quechua en un espacio signado por el conflicto y la exclusión. Lo más significativo de *Tarmap Pacha Huaray* es la apuesta por una literatura nacional cuyo confín ya no podría ser nunca más la misma, pues el corpus presentado será parte de la inspiración de lo que ocurre en todo el siglo xx. Se piensa la nación como representación también en el nivel de los símbolos, esta representación lo tendría la literatura quechua que es dicha por los indios y que llega a la letra con este primer testamento del siglo XX. Impreso que pueden leer los hombres de la otra cultura para entender que esta es la cultura peruana. La cultura finalmente andina y que supone vindicación de todo el texto 1905, su estudio, el abandono de los usos que oculta la fuerza expresiva de la lengua indígena, por eso, reclamamos y vindicamos el uso del título quechua: *Tarmap Pacha Huaray* y su reinención como la “palabra florida de la gente”, simplemente, *Nuna shimi chiwanway*.

Literatura excluida de los anales de la literatura peruana. La representación de la nación andina, la peruana, fue una construcción contemporánea; este fue el sino de de Adolfo Vienrich para pensar la nación. Y lo hace en el lugar más sensible de hombres y mujeres, su literatura. *Tarmap Pacha Huaray* ciertamente fue una provocación, su aparición significó un revuelo, mejor aún la profanación de las letras peruanas, una vindicación de nuestros indios que la aristocracia decadente y los sectores ilustrados desestimaban sobre la base de su programa civilizatorio, para ellos los indios, como antaño, están descalificados para la producción cultural y solo son comparable a bestias que tienen el don de la palabra, no el ingenio, ni la inteligencia e imaginación para que estos “bárbaros” desarrollen una alta civilización. He allí su significación y valor. Una obra que nos dibuja cómo somos y lo que desde ayer esperamos ser como nación. Y

desde la ciudad letrada, en su propia dimensión del conflicto, será pues una vez más reto para vindicar la condición quechua del libro de Adolfo Vienrich: *Tarmap Pacha Huaray*. ¡Haylli!

## Capítulo 6

### **MEMORIA DE LOS DIOSES EN *LAPIA HUAUKI***

(El wakcha y los dioses tutelares andinos)

Desde los tiempos antiguos las huacas viven con la gente, los apus vivían como los indígenas. Algunos tenían mayores posibilidades de conversar con los wamanis o jirkas. El propio apu enseñaba a la gente lo que tenían que hacer. Todos creían en su palabra. Dador o dadora, protector o protectora, pero también sancionador o sancionadora.<sup>1</sup> Lo revela la magia de la palabra pronunciada con el corazón sereno, en esa voz que transita por los pliegues de la azarosa e indiscreta historia que no se desea contar, está allí como parte de la voz en la tradición oral andina. Los campesinos de la comunidad de Pinchimuro (Cuzco) recuerdan que el Ausangate era un buen hombre al que no sólo se le podía confiar sino apoyar: “Ausangate ñawpaq kaq kaspá allin hap’ipayukuy atiy, allin qari” (Gow-Condori 1976: [43])<sup>2</sup>; así hablan del Apu Ausangate:

---

<sup>1</sup> Sobre las divinidades indígenas puede revisar los siguientes autores: María Luisa Rivara de Tuesta, *Pensamiento prehispánico, filosofía e historia en el Perú y Latinoamérica* (2000; t. I); Rodrigo Montoya, *La cultura quechua hoy* (1987); Enrique Urbano, *Wiracocha y Ayar: héroes y funciones en las sociedades andinas* (1981) y Néstor Godofredo Taipe Campos, “Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos” (2004).

<sup>2</sup> “Antes Ausangate era un hombre en que uno se podía apoyar, un buen hombre.” (Gow-Condori 1976: [43]).

Allintataq yachaq. Allitataq rimaqku. Chayqa manañan diskunfiyakuqkunñachu paykunapis sinu kunfiyasta taytankuna hina waqharikuqku. Wayqinkuta hina baliyukuqku ima llak'ankupaqpas ima uywankuq allin kananpaqpas u unqusqankumanta qhali yachinankupaqpas paykunaqa baliyuyuqku Ausangatetaqa. Chayqa uywanku bastanti kaq. Ima chakra ruwasqanku ruwasqankupas bastanti kaq. Chayqa paykunaqa kunfiyansa. Mana paykunapa llakikuqkunñachu. (Ibídem)<sup>3</sup>

Esta relación de los hombres y los dioses indígenas, de los runakuna y el *kamaq* de las montañas, relación de vecindad, de respeto y de reciprocidad, ha sido desde siempre el elemento organizador de la sociedad andina. Esta memoria de las deidades andinas ha ingresado al imaginario andino y es parte de la vida cotidiana de los indígenas.

La tradición escrita del Perú, desde la otra rivera, fijó en la narrativa andina uno de los relatos más interesantes del indigenismo, me refiero a “Los tres jirkas” de Enrique López Albújar –pórtico de *Cuentos Andinos*, 1920- que explica la posición del que enuncia y su referente. Se percibe la extrañeza, un sujeto de la ciudad que retrata a los andes y a los indios; un sujeto narrador (oral) que confía y confiesa la palabra indígena, y éste ejecuta una suerte de traición a la palabra oral al escribirla, aún así queda constancia de la identidad indígena de los dioses andinos.<sup>4</sup>

-*Au, taita Jircas* comen; *jircas* hablan; *jircas* son dioses. De día piensan, murmuran o duermen. De noche andan. Pillco no mirar noche; *jircas* hacen daño. Noches nubladas *jircas* andar más, comer más, hablar más. Se juntan y conversan. Si yo te contara,

<sup>3</sup> “Sabían mucho y hablaban bien. Todavía ellos no desconfiaban sino que suplicaban con confianza como si el Ausangate fuera su padre, y le suplicaban como a un hermano por el éxito del trabajo o para el bienestar de sus animales o para que se sane de la enfermedad. Por eso también había siempre bastantes animales. Asimismo había bastantes productos de las chacras. Por eso confiaban ellos. Todavía no estaban tristes.” (Gow-Condori 1976: [43])

<sup>4</sup> Cf. Gonzalo Espino Relucé, “La representación literaria del texto oral/‘Los tres jirkas’: comunidad letrada” (2002b).

*taita*, por qué *jircas* Rondos, Paucarbamba y Marabamba están aquí... (López Albújar 1920/1965:11)

Estas ideas serán motivo de este capítulo. Analizo el ciclo del *wakcha* en los relatos que Adolfo Vienrich recogiera en los andes centrales, conjunto emparentado con la noción de reciprocidad y la memoria mítica que se ha instalado en los relatos. Y nos recuerda dos categorías del mundo andino, la presencia del *dios aparenta* y que *es*; y, el *kamaq* del dios tutelar, de la montaña, huaca, jirka, huamani o apu. Luego examino la presencia del *wakcha* y sus relaciones con los dioses tutelares y paso a indagar en la trama del relato su consistencia narrativa como parte del ejercicio de la etnopoética, razón por la cual se hacen dos exploraciones. La primera en el tejido de las estructuras narrativas quechuas; y, la segunda, una aproximación desde la morfología del cuento de Vladimir Propp. Anotaré que *Lapia huauki (Imanuiplash tarush yurimuscha)*,<sup>5</sup> en adelante solo *Lapya wawqi*, apareció en *Tarmap pacha huaray* (1905: 92-99) firmado Por Unos Parias. Luego lo hallamos inserto en *La Aurora de Tarma* en los números 150 (p. 3; col. 4) y 151 correspondiente al año III, Tarma, 1 y 8 mayo 1906, p. [3; col. 1-4], bajo el epígrafe “Literatura Incáica/ [Continuación]”. Ese mismo año, en *Tarmapap pachahuarainin*, va entre las páginas 92 y 99. En todos los casos, aparece en quechua tarmeño y la versión en español (véase Apéndice nº 1).

---

<sup>5</sup> Sin duda, es un relato que en sus diversas variantes se narra en toda el área andina. Véase: “Ishcai huauquicunamanta | Los dos hermanos” en *Huaca pachamanta causashca rimai* (1993:112-125), “Muky y Saylla”, recogido por Pedro S. Monge (Curisínche 2007: t. I, 97-100) y Pablo Landeo recogió en Villa María del Triunfo un relato similar (Arch. personal).

## 1. EL WAKCHA (SER/ PARECER)

El amanuense indio escribe hacia 1608:

- 2.2. kay cuniraya viracochas ancha ñawpa huk runa ancha wakcha tukuspalla purirqan yaquullanpas kusmanpas lliki llikisapa
- 2.3. runakunapas wakin mana riqsiqninkunaqa “wakcha usasapa” ñispas qayarqan
- 2.4. kay runas kanan tukuy llaqtakunakta kamarqan
- 2.5. çakratapas rimaspallas pata pataktapas allin pirqasqakta tukuchirqan
- 2.5. raraqaktas kanan llusqsimunanmanta huk pupuna sutiyuq cañavelarpa sisayniwan chuqaspallas yachakuchirqan. (*MQH*; Taylor 1987: 52).

En efecto, “Este dice era Cuniraya Viracocha que en los tiempos antiguos apareció como un hombre pobre, vestido de una ropa menesterosa, hecho harapos, por eso algunos le decían “pobre piojoso”. Pero este hombre daba vida a los pueblos, y su palabra, hacía que las chacras y andenes reverberen, con sólo arrojar la flor de pupuna hacía una acequia de agua”. Obsérvese que esta divinidad andina aparece signada por la apariencia, aunque su condición es la de ser. Se presenta así a los hombres y mujeres del pasado y del presente, camina por el mundo, con ello pone a prueba a la humanidad, la misma que, en oportunidades, insulta a dicho hombre por su condición extrema “wakcha usasapa” e instala desde el inicio de la memoria mítica su cualidad sancionadora: premia o castiga. Es dios que anima a las comunidades, que les da vida, que trae la abundancia. Pero es un dios sancionador tal como ocurrirá más adelante. Es a su vez un dios poderoso no sólo porque “se vistió con un traje de oro”, sino por las

transformaciones que realizaba; por eso, asustó a los huacas (*MQH*, 2.29; Taylor 1967: 60-61):

<b>WAKCHA</b>	~	<b>CUNIRAYA VICACUCHA</b>
<i>PARECER</i>		<i>SER</i>
ancha wakcha		Huaca (“manchariptin qatiyta”)
(muy Pobre)		Poder (“quri pachanta pachallista”)
“kusmanpas lliki llikispa”		Vida ( <i>kamarqa</i> : chacra, andenes, acequia)
(harapos de hilachas)		
“wakcha usasapa”		<i>RIMA</i> (habla) ~ <i>SANCIONA</i>
(pobre piojoso)		“allktasapa <b>kamaykuspas</b> ”
		(Bendice)
		“millaypikama <b>ñakaspas</b> ”
		(Maldice)

Esta misma cualidad la encontramos en los relatos andinos sobre el anciano mendigo, el tayta, el viejito que llega al pueblo. Aparece como un hombre cano, pobre y necesitado, que viene a valorar cómo son las relaciones en los tiempos de abundancia o la capacidad que tienen las colectividades, en tanto sujetos individuales, de compartir lo poco con el (la) otro (a); es decir, aquellas solidaridades que establecen con la gente necesitada. Estos relatos están estructurados en la memoria colectiva y remiten a las aldeas sumergidas, la aparición de la gusanera, la transformación de las tierras fértiles en áridas, la conversión de la gente en piedras, etc. En muchos relatos de esta serie el anciano pobre, o mendigo, se confunde con “nuestro Señor Jesucristo” que anda visitando a las familias ya en su versión transcultural y cristiana. La noción de “aldeas sumergidas” fue estudiada por Efraín Morote Best (1988: 241-282) quien anota que aparece en contextos en los que individuo y colectividad -también un individuo en una comunidad- olvidan las normas de hospitalidad que se debe a los forasteros; más todavía si se trata de un anciano, o de un pobre. No asistirlo supone la ruptura de

normas de convivencia en los andes, por ello se hace merecedor de una sanción. Este dios, entonces, se descubre al dejar un mensaje explícito y aleccionador, e instala, a su vez, determinadas prohibiciones (mirar atrás, v.g.). El mensaje conlleva dos implicancias posibles: de un lado, la salvación frente a la destrucción de la aldea o la pérdida total de los bienes (cultivo que se convierte en piedras; papa que se transforma en gusanos, v.g.)<sup>6</sup> y, por otro, la dación de dones que convierten el estado de carencia en estado de abundancia (una granja, v.g.).<sup>7</sup> Una de las versiones más sugerentes porque permite revisar el comportamiento de este dios en contextos transculturales ha sido recopilado por Alfredo Mires en su *Dios Cajacho* (1987)<sup>8</sup>, me refiero a “Una viuda que fue feliz”, relato contado en 1983 por Martín (Araqueda, Cajatambo), recogido por Gabriel Ponce, Cajatambo en el norte del Perú, Cajamarca. He aquí el relato:

(19) *Una viuda que fue feliz*

En una casa vivía una viuda con sus hijitos, y vivía sábelo Dios cómo. Pero un día, llegó un viejecito que le dijo:

-Tal vez tiene comidita que me diera

-No tengo nada -contestó la viuda- sólo una gallinita; pero si tiene hambre, la mataré a fin de que no se vayaste así.

El viejo contestó:

---

<sup>6</sup> El relato es conocido como Pablo Kuru o Utushkuro; Roland Cursinchi Castro presenta dos versiones: “Akshu Kuru/ El gusano de la papa” y “El utushcuro” en *Cuentan los abuelos* (2007: t. I, pp. 188-190 y 255-258).

<sup>7</sup> Resumo la propuesta de aldeas sumergidas de Morote Best: 1. En un pueblo hay una fiesta o matrimonio; 2. Un anciano pobre, forastero, llega a dicha fiesta; 3. Nadie le invita a comer ni beber; 4. Uno de los participantes se compadece (en este caso la esposa); 5. El anciano agradecido le informa que va a sucumbir su pueblo; 6. Le pide que huya con la condición de no mirar atrás; 7. La persona por mirar a su pueblo se convierte en piedra; y, 8. El pueblo se convierte en aldea sumergida.

<sup>8</sup> La presencia de este tipo de relatos, en el que dios ~ Jesucristo, además aparece en sus nuevas representaciones en los relatos de Santos, tópico que no abordé en esta tesis. En los trabajos de Sergio Quijada, *Estampas huancavelicanas* (1944), se pueden leer relatos similares para la zona de Huancavelica.

-Mátalo, pero todas las plumas no las vayas a botar, sino mas bien, entiérralo,-y así lo hizo.

Comió el viejito y se fue, pero antes de irse le dijo:

-Dios te ha de dar muchas gallinas por ser tan compadecida.

Al día siguiente, por la madrugada, cantaban muchos gallos, y en esto se despertó la señora y encontró que todas las plumas se había convertido en gallinas, gallos y pollitos.

Desde ese momento la señora tuvo comida para toda su vida.

Seguramente fue Dios que esos tiempos andaba.

(Mires 1987: 13-15)

La idea del *wakcha* no es exactamente la que se ha generalizado y se conoce como él o la que se queda “sin familia” (cf. *Gregorio Condori Mamani*) o “sin comunidad” (Cunze Maille, cf. “Ushanan Jampi” de Enrique López Albújar, 1920). Interesa reparar en su amplia relación con los dioses y por ello en la condición mítica que sugiere el *wakcha*. En términos míticos el *wakcha* es el “que parece pero es”, otorga dones o maldice, favorece o fertiliza o da vida o crea zonas áridas o asusta y está presente en el universo imaginario indígena. En este relato aparece una mujer en estado de carencia (es viuda y no se sabe cómo vive); sin embargo, aparece el “viejito” y pide “comidita”. Ella indica que no tiene, pero accede matar a su “gallinita” y le prepara la comida. El anciano le indica que no bote las plumas. Anuncia que “Dios” la beneficiará por “ser tan compadecida”. Al día siguiente, su situación de menester ha sido alterada; ahora tiene, posee muchas aves, y el relato declara: “Desde ese momento la señora tuvo comida para toda su vida”. Es importante observar que es un dios materializado en la figura del anciano que visita a los hogares: pone a prueba incluso a aquellos que no poseen bienes. Es exactamente allí donde opera el mecanismo de los dioses. La solidaridad y

reciprocidad con el *wakcha* se produce entre una mujer pobre, por eso, en términos valorativos, es mucho más interesante ver que lo poco que se tiene se comparte (“una gallinita”) con el desvalido y con el que tiene necesidad (viejito). Se configura una línea de reciprocidad entre pobres, dado que el anciano representa el estado de carencia, abandono, pobreza tal como ocurre con la mujer, aun así comparte lo poco que posee con el “dios pobre” y esto significa la confirmación de la continuidad de las relaciones recíprocas como valor social entre los del *kay pacha* y de la gente, de los de este mundo, con los dioses; por eso le otorga un don: vivir sin falta de alimentos. Obsérvese que el relato se ubica metafóricamente en el ámbito moderno: se habla de gallinas (ave traída de fuera)<sup>9</sup> y el alimento, en este caso alimento cocido (no-crudo).

En términos sociales el *wakcha* está asociado a la elaboración de un sentido de pertenencia y arraigo, a su condición de orfandad y la ausencia de la abundancia, es decir, a la pobreza. Es el sujeto que no tiene vínculos con un grupo nuclear, y es así porque socialmente uno existe en tanto es parte de un ayllu, de una familia y su filiación a una *llaqta* /*marka*/, a una comunidad. Recordemos el caso de Gregorio Condori Mamani:

Aqopiyamanta kani, ñan tawa chunka wataña llaqtaymanta chayamusqay, Gregorio Condori Mamanin sutiy. Llaqtaymanta hanpurani mana mamay taytay kaqtin; totalmente q'ara wakcha, madrinaypa makinpi karani. Paymi chukchayta rutuwaran, hinaspa huk p'unchay hatunchaña kashaqtiy niwaq:

-Ñataq hallpayoqña kanki, tullu takyasqa, chayqa llank'aqmi rinayki. Qoqawaykitayá ruwapusayki llank'ana maskhamunaykipaq, a ver icha qolqeta apamuwaq kachi lawa

<sup>9</sup> La anotación tiene como inspiración un referente adverso. Se trata de un relato de tradición oral del sur, me refiero al “Puku puku y el gallo”, del fabulario collavino, quechua y aymara, que narra cómo el Puku puku fue violentamente sustituido por el gallo una vez producida la invasión a estas tierras. Cf. Preferentemente la versión de Nonato Rufino Chuquimani Valer en *¿Quiénes somos? El tema de la identidad en el altiplano* (1988: 95-110)

mikhullasqaykipaqpas. Ñataq tullu takyasqa kallpayoqña kanki, chayqa manan maki ñeqeypi hap'iyta atiykimanñachu. Paqareq warmiyoy wawayoy kanki a lo mejor tocasunki huk warmi mana imapi yanapakoq. Hinaspa ñakawankiman, y mana noqa munanichu wañusqay qhepaman pipas ñakawamanta, penantemanpas tukuyman. Chhayna kunamanta pacha vidayki awayta qan sapayki yachay, paqareq familiarniyki mantenenaykipaq.

Chhaynatan madrinay niwaq. Noqataq nirani:

-Bueno, mamá.

(Escalante - Valderrama 1977: 18).<sup>10</sup>

Lo primero que llama la atención es la posición del sujeto de enunciación, aunque admitamos que es un discurso diferido y suministrado por dos antropólogos. La identidad quechua de Gregorio está dada en este orden: primero, la pertenencia a un *llaqta*, a un pueblo, a una comunidad, en este caso: “Aqopiyamanta kani”, “Soy de Acopia”; luego, esta filiación se supedita a su carné individual otorgada por la pauta de nominación, que le permite la identidad en la diferencia: “Gregorio Condori Mamanin sutiy”, “Mi nombre es Gregorio Condori Mamani”. La secuencia obedece a una jerarquía epistémica: primero el sujeto instala su vínculo con la tierra, la *pacha*, el *lugar de donde uno proviene*; luego, la *distinción singular de la persona*, su nombre. Se produce así una secuencia epistémica que pone de relieve dos instancias del pensamiento quechua: las relaciones entre espacio y sujeto: *kay pacha*, “aquí, en este lugar” y *quien se es* en ese espacio *kay*, “ser”. Adicionalmente, obsérvese, que se trata

<sup>10</sup> “Me llamo Gregorio Condori Mamani, soy de Acopia y hace cuarenta años que llegué de mi pueblo. Vine de mi pueblo porque no tenía padre ni madre. Era totalmente pobre y huérfano y estaba en poder de mi madrina. Ella me cortó los cabellos; y un día, cuando ya era grandecito, me dijo://-Ahora que ya tienes fuerzas y los huesos duros, tienes que ir a trabajar. Te daré, pues, tu fiambre para que vayas a buscar un trabajo, a ver si traes plata siquiera para la sal de la *lawa* que comes. Porque como ya tienes los huesos duros y con fuerza, ya no puedo tenerte en mi poder, manteniéndote; mañana tendrás mujer e hijos, y a lo mejor te toca una mujer que no te va a ayudar en nada, y me puedes maldecir. Y yo no quiero que después de mi muerte, alguien me maldiga; porque me puedo volver penante. Así, será mejor que tú solo, desde ahora, aprendas a tejer tu vida para que mañana mantengas a tu familia.//Así me habló mi madrina. Y le dije://-Bueno, mamá.” (Escalante - Valderrama 1977: 18).

de una apropiación en la distancia, es un sujeto que no puede vivir sin pertenencia a una comunidad. El *wakcha*, entonces, será un individuo cuya pertenencia social es incierta. Es huérfano y su condición de orfandad lo lleva a instalarse en un espacio de la organización social que le resulta dudoso, un pueblo que sustituye sus orígenes y padrinos que suplen a sus padres. No tener padre y madre lleva a vivir con padres sustitutos cuyos ritos de pasaje no se hacen oportuna y convenientemente, porque probablemente está en juego sólo la sobrevivencia. Así, el corte de pelo, el “chukchayta rutuwaran” no resulta un acontecimiento de la pertenencia a la que se debe y en la que el ayllu obsequia bienes para su futura inserción en la comunidad. Ausencia, además, que lleva a instalar una situación crítica en la sociedad, pues, este personaje pertenecerá al margen en la escala social: es un “q’ara wakcha”. Dicha condición se agrava al constatarse que no sólo no tiene filiación, sino que no tiene identidad ni pertenencia a una comunidad. Gregorio no es exactamente de Acopia, proviene de otro pueblo, aunque su identidad como testimoniante lo refiere como su comunidad: se siente “parte de”, aunque es casi un forastero. El *wakcha* es un pobre pobre, sin origen cierto ni pertenencia, sin bienes y sin comunidad, su estado es siempre de carencia; en términos de la estrategia narrativa, aparece estrechamente vinculado a la memoria mítica que revela la presencia de los dioses andinos en el presente; es decir, es ese dios, que *parece aunque es*; y, socialmente, se descubre como una marca grotesca, como una manera de dar cuenta de situaciones límites, de la pobreza entre *runakuna*.

## 2. KAMAQ (APUS-HUACAS-HUAMANIS-JIRKAS)

*Kamaq* es una categoría que tiene un sentido preciso. Gerald Taylor lo ha trabajado en relación a las precisiones que hiciera en 1974 a las versiones que había hecho del *Manuscrito de Huarochirí* y Sabino Arroyo Aguilar en *Dioses y oratorios andinos de Huancabamba* ha puesto en evidencia la actualidad de esta noción andina. Taylor, después de precisar la relación entre *kamaq* y *kamasqa*, y disociarla del concepto occidental *espíritu*, propone que “El mundo animado de los Andes evoca un horizonte mucho más vasto que su equivalente occidental, cada cosa que posee una función o una finalidad es animada para permitir que se realice su función o su finalidad: las chacras, los cerros, las piedras así como los hombres.” (Taylor 2000:7)<sup>11</sup>. La edición de 1999 aclara las versiones anteriores; distingue *camac* (**kamaq**) de *camasca* (**kamasqa**). Dirá:

El *camac*, que invocaba el indio era una fuerza eficaz, una fuente de vitalidad que animaba y sostenía no sólo al hombre sino también al conjunto de los animales y cosas para que pudiesen *realizarse*, es decir, que su potencialidad de funcionar en el sentido determinado por su propia naturaleza se hiciese *real*, es decir efectivo. Los huacas poseían grados diversos de capacidad de animar: algunos como Pariacaca eran más eficaces que otros, pero la existencia del *camac* no excluía la presencia de otros. (Taylor 1999: XXII)

*Camasca* será el que recibe o se beneficia del *camac* de los dioses, “un ser u objeto ser animado” (Ibídem), “Al mismo tiempo –sigue Taylor-, el beneficiario, el *camasca*, que recibía su ‘ser y sustento’ de varias fuentes (regionales y domésticas) podía aumentar la calidad de su *camac* (‘ánima’, según Garcilaso, sólo parcialmente orientada al

---

<sup>11</sup> La cita tiene esas características, pues se trata de la reunión de sus trabajos anteriores reunidos en *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos* (2000). En la misma indica que en la segunda edición de *Manuscrito* ha precisado su propuesta.

pensamiento cristiano) y llegar a ser ancha *camasca* (muy animado), lo que permitía realizar hazañas digna de un chamán.” (Ibíd.).

Sabino Arroyo establece esta gama semántica para *kamaq*, desde sus observaciones etnográficas en Huancabamba:

En el quechua ayacuchano se entiende que ‘**qamaq**’ es aliento, ánimo, fuerza vital que emerge desde adentro o es la acción de respirar profundo con furor o poder, a diferencia de ‘**samay**’ (respirar tranquilo con ritmo normal). Se utiliza esta noción para referirse solo a la cualidad de las personas mayores o poder de mando inquebrantable sobre los demás. Precisamente, por esta connotación de ‘qamaq’, en Huancabamba conciben a las montañas como los ‘Cerros Vivos’, así como las ‘Lagunas Vivas’ o las ‘Piedras Vivas’ con poder o ‘Encanto’. La categoría de ‘qamaq’ se utiliza sólo referido a la vida y a la cualidad de fuerza o poder severo de los dioses. Así, los cerros sin qamaq son los cerros sin encanto o sin dios. Todos los dioses sin excepción tienen su qamaq o es su forma de existencia para fundamentar la vida, como la naturaleza animada. (Arroyo 2004: 15)

Tal como se ha referido, esta categoría andina evoca cuatro condiciones: (1) *Kamaq* se entiende como “la fuerza eficaz, una fuente de vitalidad” (Taylor), como “aliento, ánimo, fuerza vital que emerge desde adentro” (Arroyo), aquello que vivifica, que permite la realización de la gente, animales y cosas. (2) Esta a su vez está íntimamente vinculada al saber y al poder, opera como una función propia de quienes han tenido ya una experiencia vital, poseen o ejercen el saber y el poder. (3) Es una cualidad de los dioses andinos (vida, saber o poder); no es exclusivo de las huacas, lo es de todos los dioses andinos, como función complementaria. (4) Las huacas y cerros son seres que poseen *kamaq*, pero no todos tienen el mismo *kamaq*; hay wamanis con mayor poder, pero no es un atributo exclusivo de los cerros masculinos, existen jirkas femeninos. En

ambos casos, estos dioses comparten toda una ideología que se ha trasladado al relato y cuya memoria la tiene viva.

La noción andina de kamaq en la tradición oral será identificada con huaca, apu, jirka, wamani, todas ellas significan lo mismo y su uso se refiere más bien a las variantes regionales del área andina y, en general, tienen que ver con una divinidad protectora o sancionadora en el espacio andino. “En torno a estos dioses, giran muchos mitos, leyendas, fábulas, cientos de creencias se han (sic) creado diversos cuentos. Ocasionan males cuando se desobedece, pero también ayudan a solucionar diversos problemas” (Domínguez 2003: 13). Entre 1981 y 1983 Juan Ansión era profesor de la Universidad San Cristóbal de Huamanga; allí en Ayacucho recogió y analizó junto a Jan Zseninski un conjunto de relatos, entre ellos los que corresponden al kamaq de las montañas. En un trabajo posterior, al comentar los relatos que por entonces recogió, escribió: “En la cultura andina, la tierra y los cerros tienen una importancia capital. En la región de Ayacucho, el espíritu que vive en las montañas es conocido bajo el nombre de Wamani o más precisamente, Tayta Wamani es decir Padre Wamani. O simplemente se le llama también Tayta Urqu, Padre Cerro.” (Ansión 1987: 115). Wilfredo Kapsoli en su prólogo a los relatos recogidos por Adelmo Vidal Ramírez y publicado con el nombre de *Cuentos y leyendas conchucanas* (1993) define de este modo:

Se trata en primer lugar de la biografía de los Apus (dioses tutelares) que en otros lugares reciben el nombre de Wamanis y que en la región son las Jircas (los cerros). Aquí los cerros castigan o premian a la gente de acuerdo a la vida que llevan. Lo hacen con el oro y la plata del cual son depositarios. Cumplen incluso un papel utópico de la transformación de la realidad social a favor de los indios desvalidos. (1993:56).

En el mismo proemio hace notar la idea de tiempo y su condición fundacional. Pero lo que interesa preguntar es: ¿Cómo opera para el mundo imaginario de los indígenas? Entre los investigadores que se han detenido en reparar la importancia de los dioses andinos en la configuración de la visión indígena está el estudio de Víctor Domínguez Condezzo que ha trabajado especialmente las formas culturales andinas de los pueblos de Huánuco, Cerro de Pasco y Junín. En las páginas de *Jirkas kechwas* (2003) hallamos algunas ideas que nos interesan tomar en cuenta:

La ganadería, la agricultura, la medicina, todo tipo de creencias, las acciones diarias y la vida en general del campesino andino está gobernado por un dios cerro, *Jirka* o *Wamani*. Su mundo mágico se centra en torno a esta deidad objetiva y más perceptible. Decimos perceptible porque, por ejemplo, cuando las cumbres altas detienen a las nubes es signo de lluvia o sequía cuando está despejado; es el protector y revelador andino: por eso rendimos culto a los cerros y a la *Mama Pacha*.” (Domínguez 2003: [11]).

Luego, anota que:

La divinidad mayor en la ideología de esta parte del Perú (Huánuco y Pasco) es el *Jirka*. El *Jirka* es la naturaleza, la *Mama Pacha* o tierra madre donde habitamos, más el ecosistema biológico-físico. Son los cerros espiritualizados que protegen a los pastores y agricultores, a los caminantes y a toda nuestra población. Naturalmente ahora, un poco más bicultural. (Domínguez 2003: 12).

Esta definición ha de ser contrastada con dos observaciones más: a) En todos los casos estos dioses tutelares aparecen como “*benéficos*” o “*maleros*”. “Estos dioses montañas están divididos en buenos y malos, protectores y malechores”. (Domínguez 2003: 13); y, b) Estos dioses en general operan como locales, “el Wamani es considerado como un Dios con su poder local” (Ansión 1987: 128), esto a fin de no generalizar o confundir con funciones alternas que pueden realizar en otros escenarios. Precisemos las

cualidades del jirka, wamani, huaca: en primer lugar hay que indicar su condición de dios tutelar con quien la comunidad y los miembros de ésta establecen lazos o relaciones de reciprocidad, relación en la que se realiza la memoria de los ancestros. Segundo, su *kamaq* está asociado a la agricultura y a la ganadería; así como a los desplazamientos que realizan los miembros de la comunidad. Tercero, se convierte en protector del sujeto colectivo y el sujeto individual,<sup>12</sup> por esto, las relaciones que establecen los campesinos tiene que ver con un respeto a estos espacios a los hay que ofrendar /*pagapu*/ (casi siempre cigarro, coca, dulce) o pedir permiso para actuar (hablar con sinceridad; *tinka* es decir “rezar con devoción”, etc.) Su naturaleza dadora está enlazada a dos funciones: uno, a su posición de juez de lo que ocurre en la cultura de la comunidad, y, dos, al hecho de que estos dioses son poseedores de riqueza (metales preciosos o ganado). El arbitraje que ejerce tiene que ver con el cumplimiento de las reglas de convivencia de los sujetos en su comunidad, así como a la ausencia de solidaridad y reciprocidad. La mentira o el engaño (faltar a la verdad) también es castigada. Cinco, la actuación de estos dioses corresponde a la compensación y al equilibrio social.

La descripción hasta aquí hecha no tiene otra motivación que hacer visible las funciones de la huaca o wamani o apu en las relaciones del mundo indígena y cómo los campesinos indígenas se vinculan con sus dioses. En todos estos estudios queda claro que la relación que establecen el hombre con el *kamaq* de la montaña está basada en las

---

<sup>12</sup> Recuérdese las relaciones de la comunidad de Pinchimuro (Ocongate, Cuzco) y el Apu Ocongate, provee de buenas sementeras a cambio del pago -saber que les ha dado-, la valiosa cosecha y al ganado, protege de las enfermedades y de los abigeos; a la gente como individuos le da protección y buenaventura; protege a la comunidad como frente a la amenaza, que incluso pueden remitirnos a espacios mayores como el territorio de la nación. Ver: “Ausangateq llallimanta/ Cómo el Apu Ausangate ganó la guerra” (Gow-Condori 1976: [46]).

reglas de convivencia, según la cual es posible recibir dones o castigos. Los dioses tutelares son dioses que se convierten en entidades sagradas en tanto que mantienen el equilibrio en el mundo andino. Los huacas, jirkas, wamani, awki, son exactamente eso. Formas del pensamiento indígena que recrean compensaciones para una vida armónica en los andes.

Sin embargo, nuestra lectura del sujeto andino y su relación con los dioses tendría que postular cómo son las relaciones entre lo sagrado y lo profano, entre la historia y los cambios operados en la cultura, entre la divinidad y el entorno cotidiano indígena. Por lo que introduciré brevemente en esta discusión los límites que ha advertido Astvaldur Astvaldsson. Si los aportes de Durkheim fueron fundamentales para el desarrollo de las propuestas de Mircea Eliade, este asume una distinción importante en el marco de las culturas premodernas, supone que la distancia entre sujeto y objeto que atribuyen condiciones singulares y divinizadoras. Este proceso tiene lugar “por el hecho de ser *hierofanías*, por el hecho de ‘mostrar’ algo que no es ni piedra ni árbol, sino lo sagrado, lo *granz andere*” (Eliade 1956/1992: 19); es decir, en el momento que un objeto deja de serlo para convertirse en un ente que se mira con otros ojos, ojos que diviniza dicha existencia, aunque en la práctica, no pierda su condición de objeto:

Al manifestarse lo sagrado un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del mundo circundante. Una piedra sagrada sigue siendo una piedra: aparentemente (con más exactitud, desde el punto de vista profano) nada lo distingue de las otras piedras. (Ibídem)

Si tomamos en cuenta la lectura que propone Astvaldsson, la dicotomía de Mircea Eliade es puesta en debate, pues este concepto abre una brecha entre lo profano y lo sagrado, por lo que se pregunta:

¿Es sostenible esta definición principal del significado de concepto de lo sagrado cuando se aplica a la realidad y a las ideas andinas? ¿Puede sostenerse tal dicotomía, que abre una grieta total entre lo sagrado y lo profano, en el uso de las sociedades andinas nativas, precolombinas y modernas? (bda:16).<sup>13</sup>

Cuestión que llevaría a una suerte de vacío dado que se asume como polar y sin consideración de los procesos intermedios entre lo pagano y lo divino, o viceversa. Astvaldsson remite a un concepto de religiosidad que se afina en la problemática de la identidad: “Mol considera que la distinción sagrado/ profano es una categoría anticuada (Mol 1976:IX) y define a la ‘religión’ en un sentido amplio, como la ‘sacralización de la identidad’.” (Ibídem) La identidad constituye según esta lectura en una necesidad fundamental de toda la especie. De manera que “una denominación religiosa” dice Mol, a menudo “puede ser un centro identitario”, el mismo que garantiza “la identidad existente y es la garantía de la identidad del futuro” (Ibíd.). Con esta aproximación redefine su concepto de huaca:

La literatura sobre el mundo nativo boliviano no parece proponer que, aunque se usa todavía, ha habido una transformación fundamental del término *huaca* (*wak'a* en aymara) desde la época colonial. Así, se dice frecuentemente que el término *achachila* (*wamani*, *awkillu*, *machula* en qhichwa), que significa abuelo y bisabuelo, es el que hoy se usa con mayor frecuencia para referirse a los ‘espíritus’ de las montañas; y que *wak'a* ahora significa principalmente ‘demonio’, aunque este término tiene significado diferentes para gente andina y para los europeos y sus descendientes criollos.” (bda: 18).

---

<sup>13</sup> Cito por la edición de Biblioteca Digital Andina (bda): <http://www.comunidadandina.org>

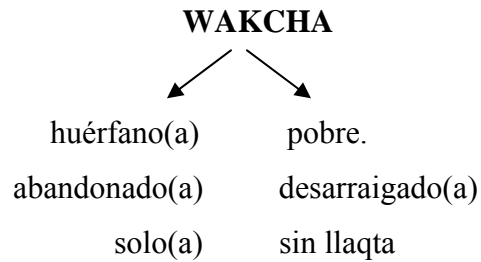
Así el par dual sagrado/ profano está interferida por procesos intermedios y la relación de los indígenas con sus dioses se desarrolla como parte, diría Mol, de elementos identitarios que hacen que el par dual sea relativizado. Postulo, entonces, para estos dioses, su ancestral condición de dadora de vida, de animadora de los seres y cosas, de dar el *kamaq* y su condición de protectores y sancionadores en una realidad dinámica que aparece como mundo invertido en relación al mundo real, así nuestro esquema observa que:

<b>RUNA</b>	<b>KAMAQ~HUACA</b>
(COMUNIDAD)	DIOS TUTELAR
ofrenda	(visible)
Día	Noche
SUJETO	SABER-PODER
actuación	
(orden)	beneficio (ganado/metales)
(caos)	maleficio (enfermedad, conversión)

### 3. ¿RELATOS DEL *WAKCHA* EN VIENRICH?

Sostengo que los relatos que Adolfo Vienrich recoge se pueden asociar en dos series, el *ciclo del zorro* y el *ciclo del wakcha*. Esta última serie sin duda trae algunos problemas metodológicos para su indagación como corpus, pues, se podría decir que no pertenecen explícitamente a dicho ciclo narrativo. La noción del *wakcha* encierra una red semántica e instala, con dicho lexema quechua, una cadena de relaciones que tomaré en cuenta: la propia orfandad en su doble sentido: el estado de carencia material (pobreza) y la pérdida de padre y madre; la ausencia de uno de los miembros de la familia o el desamparo de la criatura. En otros casos, el alejamiento de la familia como

núcleo y el desarraigo de la comunidad; etc. Tal como lo estoy indicando la gama semántica lleva a ubicar la condición del *wakcha* con estas posibilidades:



Esto me lleva a identificar en el *Tarmap pacha huaray* los siguientes relatos<sup>14</sup>:

1. *Pichuichancacuna*, “Los gorriones” (*Pichwiwankuna*).
4. *Utushcuruhuan karachupa*, “La jarachupa i el Utushcuro” (*Utushkuruwan karachupa*).
5. *Iptu*, “La mariposa nocturna”.
7. *Llamamichekhuan tchipicuc*, “El asesino i el pastor” (*Llamamichikwan tchipikuq*).
8. *Lapia huauki*, “El hermano codicioso” (*Lapyawawqi*)
11. *Yupaychacuk urpay*, “La cuculí agradecida” (*Yupaychakuq urpay*).

En el relato 1 *Pichwiwankuna*, “Los gorriones”, metafóricamente se trata de la relación madre/ padre respecto al hijo. La estructura del relato remite en términos formales a la estructura de la fábula. Es decir, una anécdota cuya peripecia se concentra en pocas palabras y se resuelve ejemplificando la actitud de la gente (cf. Torodov).<sup>15</sup> La escena propone inmediatamente la circunstancia de un grupo de niños que roban el nido. La imagen paterna despreocupada ante la insistencia de la figura materna, deja que esto

<sup>14</sup> El número asignado al relato corresponde al orden en que aparece en *Tarmap pacha huaray*.

<sup>15</sup> De hecho este primer relato no alcanza la brillantez de la voz indígena. Es, más bien, un relato ejemplar, del trazo de Adolfo Vienrich y que recoge, en parte, la memoria oral.

ocurra: señala que aún puede procrearse. El conflicto que se configura tiene que ver básicamente con la defensa de las crías y la función protectora de la imagen masculina, función a la que renuncia: “¡China apakuchun! ¡Mulunchiq kanmi! | ¡Que se lo lleven! Semilla tenemos todavía.” (1.5). Esta trasgresión afecta a la imagen dadora y fecundadora, reclama su situación de sufrimiento; ella siente necesidad de declarar lo difícil que es tener a sus crías, y la expresión quechua sin duda es de dolor, desconcierto y desolación: “-¡Aw, ama chayta nichu! ¡Watchayrka sashan! | ¡Ay! No digas eso pues. Tenerlos es doloroso.” (1.6). La condición de *wakcha* se configura a partir del abandono de quienes en el estatus social están obligados a cuidar a sus crías y a la naturaleza de la procreación y que connota la inestabilidad del espacio de la convivencia, ya no es un lugar completo. La imagen del macho corresponde a un sujeto que resquebraja la norma, impasible frente a las exigencias de sobrevivencia; olvida sus responsabilidades con el ayllu, con los miembros de la familia. Peor aún, tratándose de un ser pequeño, desprotegido, de alguien que necesita la asistencia del adulto. Incumple con una norma de convivencia. Así lo declara la metáfora del relato, lo costoso que resulta traer y criar a un nuevo ser. Es la vindicación de la vida.

El relato 4, *Utushkuruwan karachupa*, “El gusano y la muca-muca”, se trata de una fábula, al igual que el primero, cuya lógica es la de un animal que ha olvidado sus obligaciones y la temporada de invierno lo coge en medio del hambre. La situación de carencia: “-¡Qurukunapa shiqin kutchkukuq! Ninshi, wanuyapa wanuyar. | -Entre las hojas busco algo de roer. Con voz casi apagada, desesperado, dice dijo. (4.3), tal estado muda a otro que esconde su responsabilidad (previsión del futuro, trabajar y no ser ocioso). En otro momento, está frente a la abundancia: “-Wiraqucha kuru, ¿maytatan

aywakuyanki? | -Señor gusano, ¿A dónde va con tanta prisa?” (4.7). El *utushkuru* olvida las reglas de convivencia, su soberbia lo ubica en el punto de la amenaza, entonces, termina como alimento de un ave. La metáfora del *wakcha* aparece vinculada a la condición de carencia y a los roles que cumplen los integrantes de esta comunidad fabulada, donde las relaciones idealmente no sólo buscan ser adecuadas sino armónicas entre los miembros de una misma comarca. El comportamiento soberbio es propio de un señor principal, que también anota, dirá: “China chutarkur chutarkur pina utushkuru, shyarkapakuyaptinshi, chiwaku rikaparur wiksakurun. | Entonces, se levanta, todo molesto, se estira el señor gusano, cuando en eso -dice-, a lo lejos, lo divisa un chihuaco que lo devora.” (4.10). Este es un *wakcha* que simula su situación por desacato a las normas de convivencia.

*Iptu* presenta un nuevo esquema. En el relato 5, la condición de *wakcha* se instala por los desplazamientos de uno de los integrantes del ayllu, de la familia. El esposo tiene que viajar a comerciar. El tiempo del relato corresponde a un momento en que postulo como abundancia (subsistencia y afecto) respecto a una situación intermedia que revela la condición de una mujer que ha quedado sola, de “abandono”, que ocurre cuando el marido viaja: “Naqanirshi taytanninga ilakuq, warminqa waqarkur akchiwan warayta puchkakuq. | Cada vez que su hombre, dice se ausentaba, ella lloraba y se ponía a tejer hasta que alumbrara la mañana.” (5.2). El viaje es sinónimo de desamparo, por tanto, la pareja nuclear, temporalmente, queda desmembrada. El relato sugiere una suerte de orfandad simbólica. Esta situación convierte a la mujer en un personaje que espera paciente a su esposo: teje, atiende las necesidades del hogar. El registro de la noche propicia la presencia de un insecto, que ella comunica a su pequeño hijo como

“amante”, conversación que trae consecuencia funestas. “-Chayqa waynami, kuyakuynimi, yanakaqnimi. | Aquel es mi querido, mi joven amante.” (5.4). Esta información será la que, en el relato, el niño trasmite a su padre: comunica que un *wayna yananta* (joven amante) ha visitado a su madre, en lugar de un *iptu* (insecto volador). El individuo actúa mecánicamente con la falsa información recibida, va contra la esposa y la mata. Ahora, la situación de orfandad ha sido trasladada al sujeto masculino cuya imagen protectora se ha desdibujado; en ausencia de la esposa, este es un sujeto desprotegido, huérfano de cariño: “Huk tuta punchaw pakashi warmilampita yarpakatchayaptin waqakur akchita rikaykur rikaykur kayaptin | Una noche escondido recordaba con tristeza a su mujer y miraba insistentemente una luz que brillaba” (5.9). En esas circunstancias el niño vuelve a identificar al “joven amante” con el “insecto”, el padre constata que se trata de un insecto nocturno y una pesadumbre inmensa le invade: “Chayraqshi taytan ilaq rurankanta musyarur, lakikuylawan wanurun. | Así dice fue como el hombre que se ausentaba, al darse cuenta de lo que había hecho, con su pena nomás murió.” (5.12). La imagen del *wakcha* aparece como un mecanismo que tiene que ver con la situación de abandono (faltos de afecto) de los sujetos protagonista del relato.

*Llamamichikwan tchipikuq*, “El pastor de llamas y el asesino”, tiene diversas variantes en la memoria oral de los andes y remite inmediatamente a uno de los relatos que popularizó el indigenismo de Ciro Alegría.<sup>16</sup> La condición de *wakcha* se producirá en el relato exactamente al transitar en espacios que no corresponde ayllu y ni a la

---

<sup>16</sup> Se trata de relato oral y popular “Hueso y pellejo” recogido en el área andina de las sierras del norte del Perú por Ciro Alegría en su novela *Los perros hambrientos* (cf. 1939/ 1980: cap. II, “Historias de perros”).

comunidad. Entre comunidad y comunidad existen lugares que pueden resultar una amenaza, de manera que estar distantes del ayllu, por caminos solitarios, de noche, por espacios deshabitados, por rutas poco transitadas, el riesgo de convertirse en *wakcha* es mayor toda vez que son espacios donde aparecerán otros seres del mundo andino. En el relato 7, cuando el personaje que cumple el papel de ayudante se entretiene, se retrasa y deja solo al héroe, éste estará en situación de peligro, que interpretamos como desamparo. *Llamamichikwan* remite a una situación de riesgo y peligro, y aparece vinculada a una serie del relato tradicional andino, a la presencia de un anti-héroe, del *pishtaku* (asesino).<sup>17</sup> Es obvio que el soporte *wakcha* queda casi diluido porque el único elemento al que lo asociamos es la situación de ausencia de la comunidad y a la condición de “abandono”: “Pakaspash huk ushamichiq qalkapa aywayan hatunkaray alqulan qatikusha. Uchucachi qutiuyuq. | Un pastor -dice- caminaba por un trocha escondida en la puna, iba tras de él su perro. Uchucachi, que se llamaba.” (7.2). La cita denuncia inmediatamente la situación límite del pastor. Un lugar escondido (*paka-spa*), lejos de la población y en las alturas (*qalka*), y en ese espacio que camina (*aywa-n*). Aquí el acto de caminar supone, por la ausencia del ayudante, la situación de riesgo y abandono que hace evidente la estrategia narrativa. Situación de abandono (orfandad simbólica) que sólo la palabra del *llamamich* hace posible que se revierta porque el ayudante retorna a su función de acompañante para superar la situación de ausencia y concluye con la sanción del agresor.

---

<sup>17</sup> Entre los últimos trabajos podemos sindicar el de Juan Ansión (1989), Gonzalo Portocarrero (1991) y el Wilfredo Kapsoli (1991), que trabajan el fenómeno moderno del pishtaco como anti-héroe mítico que aparece en situaciones de conflicto y crisis social, como la vivida en la pasada guerra interna y la crisis económica de fines de los ochenta e inicios del noventa en el pasado siglo. Un trabajo clásico sin duda lo constituye el de Efraín Morote Best (1952: 67-91; 1988:153-178).

*Lapya wawqi*, “El hermano codicioso”, es motivo de análisis y centro de este capítulo (acápites 4 y 5). Ahora me detendré en el relato 11 *Yupaychakuq urpay*, “La cuculí agradecida”. Este cuento aparece en diversas antologías del relato popular, es uno de los motivos del cancionero andino<sup>18</sup> y fue recogido por Antonio Ureta Espinoza.<sup>19</sup> Manuel Larrú alude al relato cuando trabaja los problemas de traducción: “Un lector competente en quechua y castellano apreciará la discordancia, a veces enorme, entre uno y otro texto” (1995: 25) y acusa que la traducción castellana de Vienrich “resulta extemporánea frente a la fresca verbal visible en el texto indígena” (Ibídem), tales opiniones hablan desde la instancia de un lector que presume ser competente, pero ello, en modo alguno invalida el enorme y pionero trabajo de Adolfo Vienrich y la condición indígena del relato. Más todavía tendría que pensarse que el sujeto que está traduciendo, si lo revisamos de cara al escenario social de inicios de siglo XX, pertenece al movimiento radical, y lo entenderemos propiamente como un sujeto solidario, indigenista y contestario, y al que le llegan los reflejos de una tradición que viene de occidente. Las consecuencias de la lectura, en efecto, tienen que ver con las formas con que se ha aproximado al relato. Por eso, considero que en este relato la categoría *wakcha*, resulta inspiradora, pues lo que está tras de ella es la ruptura de la reciprocidad como elemento identitario. La enunciación del relato sigue un quiebre que provoca trasgresiones a las normas de convivencia comunal. Dicha noción se puede rastrear en la configuración de sujetos anti-sociales, que no sólo abandonan el ayllu, sino que ellos mismos se hallan fuera de la esfera de la cultura (no trabajan, se apartan de la comunidad) y no sólo eso, han roto las normas de filiación. La trasgresión tiene lugar

---

<sup>18</sup> La noción de *wakcha* en el cancionero es una propuesta que Dante Gonzales viene desarrollando para su tesis de licenciatura en Literatura. El cancionero quechua registra varias muestras de la presencia del *wakcha*.

<sup>19</sup> Antonio Ureta Espinoza, “Wakcha paloma” en *Qantu*, boletín de literatura n° 3 Lima, 1980

exactamente porque los jóvenes no desean participar del trabajo. La primera lectura se relaciona a las obligaciones comunales: son antihéroes que se instalan al inicio del relato como gente de corazón malvado, “mana ali sunkuyuq”, que no desean ayudar a sus padres, que no aportan con su trabajo, “yasha yayankunata mana uryanchu yanapananrayku” (11.1). No satisfechos con ello, se llevan “al más querido”, al preferido de los padres (“shulka wawkinta kuyapaylapa”;11.1). La noche (tuta) descubre a estos en su situación de desarraigo y miseria. De manera que la segunda lectura será el abandono del ayllu, que conllevaba metafóricamente situaciones de contingencia: condición liminar de la anciana madre; desestructuración del núcleo familiar y situación incierta de quienes abandonan la familia. Sin ayllu, los jóvenes se alejan, cometen un filicidio. Este filicidio es la trasgresión mayor que se produce en el relato. Alejarse de la comunidad a un lugar apartado y de noche aproximan el evento a la naturaleza: ello constituye, además, un esquema que supone huida (*purina*), escasez de alimento (*mana mikuna*), retraso (*atipu*) por la presencia del pequeño que vinculado a las nociones de espacio y tiempo revela el abandono del espacio comunal (*wayi*) y la noche (*tuta, qilla*) como lugar de la no-cultura; por lo mismo, simbólicamente todo está en los límites de la cultura. La mayor ruptura se produce cuando el hermano mayor actúa con crueldad y revela la naturaleza violenta del relato tal como se apreciará en la siguiente referencia:

7. Hukaqninshi nin: -Wanurarichishun mana maypa aywanqanchiktash qatipamaqninchikta rikachinampaq.  
*El mayor, dice dijo, “Matémoslo allí donde nadie pueda mirarnos ni seguirnos”.*
8. Hukaqninqa: —Nawinta hurqurushun mikukurushun, ninshiq.  
*“Sus ojos le sacaré, me los comeré”, dice había dicho el mayor de todos.*

9. Nirkurshi ilaqpita Yawar ilapa hina patchkarur ankalarachin uchukaqlata, makinta pampaman chumirkur, qunqurninta kunkanman churarkur.

*Diciendo eso, dice, Yawar saltó con la velocidad del águila y con sus manos lo tiró repentinamente al suelo y colocó su rodilla en el cuello del pequeño.*

10. Kayqa riyapakaramun, muspa muspashash qapatchakuyta qalakuyun, ichaq qapatchakuyninqa kunkanchushi upaparun;

*Atado como estaba, torpísimo y atontado, así (el pequeño) empezó a dejar escuchar una voz casi ronca y apagada.*

El *wakcha* se instala como individuo que no tiene ayllu, que no tiene madre, que le han obligado a abandonar su familia y, a su vez, es abandonado por sus hermanos. Abandono que los “anula” y descalifica como runakuna.

Esta situación se ve sustituida por la presencia de un nuevo elemento. La aparición de un ente que ayuda en la solución de la trama del relato: una cuculí. El conjunto de trasgresiones convierte al *wakcha* en un sujeto que lo único que espera es ya su conversión en naturaleza. Hay una suerte de reconversión de la naturaleza en cultura. En voz de la *urpay* es la gente la que mata: “¿Nukaqa kaa nunakunayupaychu waykinkama ushiyanakuq? | ¿Acaso soy como las personas que matan a sus hermanos?” (11.24). El relato disconfirma la pregunta que se hace *urpay*, pues, este pequeño, no lo ha aniquilado, por eso, lo ayuda; ésta le permitirá ver al niño. Pero ya no ve (*rika-kay*) desde la cultura, se ilumina (*akchiy*) desde la naturaleza, de suerte que renuncia a su condición de *runa*, para volar a las cimas, para cantar como la *urpay*. El relato se vuelve circular. Si al inicio el enunciado tenía que ver con la cultura andina, al final, cuando se traza una segunda huída, más bien, tiene que ver con la superposición de las nociones de la religiosidad católica, por eso la aparición de la paloma reconfirma en el cuento una

mixtura que va de la tradición andina a su nuevo contexto de influencia de la religión católica, a su condición de relato aculturado. El “wakcha wamrala” (11.12) será una víctima cuyas motivaciones tienen lugar en sus dos hermanos desalmados, y lo será porque estos han abandonado el ayllu, la familia y se han convertido en ociosos que no quieren colaborar con la comunidad. Si este es un grado ya enorme de resquebrajamiento, la ruptura final se produce por los actos siniestros de los hermanos. El filicidio, aleja a los hermanos de la cultura y los hace ajenos, desde ya, a la comunidad. Y a la inversa, la recuperación de *wakcha wamra-la* está enlazada a la naturaleza y las virtudes que exhibe (melodía, canto) por eso el *wamra* renuncia a su condición *nuna ~ runa* (de gente) para pasar a la naturaleza, a un nuevo estatus que simbólicamente está diseñado en el relato como *urpay*, en esa segunda huida. No hay retorno a la cultura.

De suerte que la metáfora que se instala alrededor de estos relatos es la del *wakcha*, no ese exactamente el *wakcha* experimentado por Gregorio Condori Mamani, sino construcciones culturales de esta noción y las diversas gamas significativas en los cuentos recogidos por Vienrich. *Wakcha* será un concepto vinculada al abandono por parte de un “padre”; carencia y soberbia en tiempos de cosecha; o la soledad y mala interpretación en la pareja; o el abandono y soledad en lugares apartados; o el resquebrajamiento de las normas de reciprocidad y filiación, conceptos y categorías estas que organizan un discurso de la presencia del *wakcha* en el relato oral andino.

#### 4. UNA APROXIMACIÓN MORFOLÓGICA

Voy a proponer un primer abordaje del relato 8, *Lapya wawqi*. Vladimir Propp plantea para el estudio del cuento maravilloso un esquema posible de aproximación a los relatos; asumiré la noción de función que expone en su *Morfología del cuento* ([1928] 1968) bajo la premisa que, si esta opera en el relato maravilloso es aplicable no sólo al relato popular o folclórico sino también, al relato andino de tradición oral. Para ello se deberá considerar que: a) Todos los cuentos poseen una estructura; b) que se asocian a lo que Antti Aarne llama tema y A. N. Veselovsky, la noción de motivo; c) que Propp, crítica Aarne y Vaselovsky, redefine al *motivo* como *función* ya que “En el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes: *quién* hace algo y *cómo* lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente.” (Propp: 32) y precisa la categoría *función* como “la acción de un personaje definido desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Propp: 33). Delimitada así postula que:

1. “Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son las partes constitutivas fundamentales del cuento”;
2. “El número de funciones que incluye el cuento maravilloso es ilimitado.” (Ibídem);
3. “La sucesión de las funciones es siempre idéntica” (:34); y,

4. “Todos los cuentos maravillosos pertenecen al mismo tipo en lo que concierne a su estructura” (:35). De suerte que un relato exhibe un itinerario que se instala con una situación inicial, que lleva a una partida preparatoria, en que sucesivamente se produce el “compromiso de acción” y “aparecen los donantes y benefactores” (los ayudantes).

Luego de lo cual, casi siempre, tiene lugar la repetición del momento para concluir con el “tiempo” del héroe. He aquí mi esquema de análisis morfológico:

I. *Situación inicial:*

- Vida común, hermano rico “kapuniyuq” (hR) y hermano pobre “wawqi wakcha” (hP) con sus familias (reciprocidad).
- Corte de pelo e invitados.
- Limitación del héroe (hP) y antihéroe (hR).

II. *Partida preparatoria:*

- Pregunta del invitado sobre la filiación del hP al hR. <prohibición>.
- Respuesta de hR: el hP = “criado” (no-reciprocidad).
- Abandona la casa (ruptura espacial) <salida del héroe>.

III. *Compromiso de acción:*

- Busca alimento para su familia (necesidad) <información adicional>.

IV. *Donante y benefactores:*

- Cansancio y lamento en una “eminencia” (entorno mítico) <búsqueda de donante>.
- Consuelo e información para cambiar de situación <saber del donante>.
- Aparición del “anciano venerable” (*jatun machai*) le da una piedra <transferencia>.

- El hP no puede separarse de la piedra <condición>.

#### V. *Ayudante:*

- “Noche lóbrega” impide su retorno y descansa en la cueva.
- No concilia sueño (“manan punuykunku”), no supera su estado de necesidad (hambre y pesar); se queja sobre su destino (necesidad).
- Escucha diálogo de los donantes: puna (*jalja*), peña (*jaja*) y pampa (*pacha*). <objeto mágico ~ objeto mítico>.
- Eliminación de la necesidad. Donación de tres tipos de *api* (mazamorra).

#### VI. *Repetición del momento:*

- Retorno del héroe con las riquezas donadas e información a su familia <superación de necesidad>.
- Acusación al hP de ladrón y revelación del secreto <desgracia; segunda secuencia>.

#### VII. *Tiempo del héroe:*

- Se presenta el hR en el mismo lugar que el héroe < Cuadro VII: falso héroe, 129> (Propp 1928:141).
- Apresura y acota el itinerario del hP <Cuadro VII: desenmascaramiento, 144-146> (Ibídem).
- El falso héroe se convierte en venado, su familia lo rechaza y huye por la pampa y la puna <castigo>.

El programa narrativo establece la contraposición de dos personajes en el ámbito del parentesco, que aquí vamos a llamar reciprocidad. Esto quiere decir que entre hermanos aún existiendo desigualdad no se pueden negar. La negación es el acto que desencadena

el relato mítico; la sanción proviene de los dioses tutelares. La relación asimétrica estructura el relato en una secuencia que permite la realización del héroe y el antihéroe en los términos clásicos, propio de la relación de los relatos maravillosos. Pero lo singular está dado por la impronta del *apu* como donante y en los términos propios como sancionador. La participación de los donantes supone una singularidad que anoto enseguida: nos propone una sucesión que parece no estar registrada en la tradición oral posterior. Esta sucesión tiene que ver con lo siguiente:

“EMINENCIA” > “ANCIANO VENERABLE”  
 “PEÑA” <-> “PUNA” <-> “PAMPA”  
 “ANCIANO”

Esto abre una interrogante sobre los dioses lares (cf. Gow-Condori, Ansión, Domínguez, Kapsoli). Propongo la siguiente hipótesis: El texto quechua y la versión vienriana ofrece una trilogía cuya lectura de los donantes estaría representando la relación entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, mediado por el mundo de la eminencia.

MUNDO DE ARRIBA



PEÑA ~ QAQA

MUNDO DE ABAJO



El análisis morfológico daría cuenta de la imagen tutelar que castiga las formas de ruptura de la reciprocidad y hace superar las adversidades en el mundo andino. Me

refiero, claro está, al apu, wamani, jirka, hatun machay, huaca, etc. Esta imagen parece ser la que da forma al relato mítico: hatun machay (cueva mayor) aparece en el primer encuentro con el hermano pobre (hP), la eminencia está calificada como “rumi janan” que precede a la presencia de “jatun machai”. Luego tiene lugar la secuencia “Jalja” > “Jaja” > “Pacha”, sin embargo, cuando se realiza el diálogo se utiliza la forma “machaija” como habla del anciano, cito: “–Nojaja, ninshi machaija, yana apita.” (8.20). En la tercera serie, ocurre una secuencia reiterativa de la presencia del anciano (“machai rumin”, “machai punun”, y “machai huacrata”), luego se vuelve a los dos términos “pacha” y “jalja” que recuerda la hipótesis anterior y que corresponde al mundo mítico de los andes. Finalmente, debo comentar que se trata, una vez más, de un relato andino caracterizado por sus relaciones entre el hombre y sus dioses, la ruptura de la reciprocidad con el hermano concluye en sanción: Hp supera su estado de carencia (se queda en el ámbito de la cultura) y para el hR su descalificación como runa (le queda el espacio de la naturaleza).

## 5. ETNOPOÉTICA DEL RELATO *LAPIA HUAUKI*

Me voy a detener en las actuaciones del narrador en el relato. Importa esta aproximación en la medida que el relato configura para sí y ante su auditorio una lógica de referencialidad que se registra en el texto. En quechua estas actuaciones tienen particular importancia pues revelan el grado de compromiso que tiene el sujeto de enunciación respecto de lo que dice. Esta presencia se identifica con los sufijos

independientes, específicamente, con aquellos sufijos reconocidos como *validadores* (Cerrón-Palomino 1987). Los validadores permiten identificar la relación entre *lo que se dice* y *quién lo dice*; en quechua, “identifica[n] la fuente de la información transmitida” (Adelaar 1986: 79) e “implica todo un contexto de expectativas, creencias y actitudes, que sirven como trasfondo al acto del habla” (Cerrón-Palomino 1987: 287). Es decir, constituyen estructuras lingüísticas que reubican el contenido del texto respecto a la información que se está transmitiendo. En términos precisos:

su empleo supone cierto conocimiento de causa así como el grado de certidumbre respecto de lo que se predica, se encuentran, con las modificaciones fonológicas específicas *-mi* ‘información de primera mano’, *-ši* ‘información de oídas’, *-çi* ‘información conjetural’ (todos los tres con caída de la vocal cuando el tema acaba en vocal) y *-ču* ‘interrogativo–negativo’. (Cerrón–Palomino: 288).

Sobre estos sufijos, Willem F. H. Adelaar señala que “El sufijo *-m(i)* indica certeza por parte del hablante; *-sh(i)* indica información de segunda mano; *-tr(i)* conjetura.” (1986: 79)

En el primer caso *-mi* ~ *-m*, la persona que habla se convierte en testigo. La presencia de esta marca en el lenguaje implica que él conoce o le consta lo que dice o comunica. En el segundo caso *-shi* ~ *-sh*, *-si* ~ *-s*, la persona que habla no asume la condición de testigo, no le consta, ni tampoco asume responsabilidad alguna sobre lo que dice, pues lo hace en referencia a lo que otros comunican. Esta forma es la que nos interesa con relación a la configuración del relato pues será no sólo propio de la oralidad quechua, sino una forma estructuradora del relato mítico que veré a continuación. La tercera forma *-tri* ~ *-tr*, *-chi* ~ *-ch*, no explicita la condición de testigo ni asume

haber oído sobre el asunto o tema de conversación, por lo que su actitud es indiferente.

Veamos los ejemplos siguientes:

- (1) Ñaqam ishkuuya usharqúy puca harák  
Ya terminé [yo lo puedo atestiguar] de desgranar el maíz colorado  
(Adelaar 1986: 79).
- (2) Mikunmi  
Él come [me consta]<sup>20</sup>
- (3) Munaychataqsi chay phistaga  
'dicen que esa fiesta es bonita' (Godenzzi-Vengoa 1994: 55).
- (4) Qayan biidatr patrku say wisantraw  
Ayer habrá sido abundante la hierba patrku en esa cuesta (Adelaar 1986: 79).

Vamos a detenernos en el enclítico *-shi*, alófono *-sh* que Martha J. Hardman identifica como el incognoscitivo para el Jaqaru y que Juan Carlos Godenzzi lo notifica como el reportativo. Cerrón-Palomino señala que *-shi* "indica que lo manifestado por el hablante no constituye información de primera mano, es decir no es producto de su experiencia directa, como en el caso de *-mi*, de tal manera que él no asume la responsabilidad respecto de lo que dice." (1976a: 174) Hardman anota que:

El sufijo incognoscitivo {-mna} indica que la información relatada no es de conocimiento propio del hablante. Proviene de un rumor, de segunda mano, a través de la palabra de otro, o es de tal calidad que no es posible conocer su origen (muy remoto por ejemplo), ni asegurar su confirmación por parte del hablante" (1983: 170).

Godenzzi identifica con el asertivo reportar y lo describe así: "Aparece la marca gramatical *-si* (cuya variante es *-s*). A este sufijo se le suele llamar 'reportativo' o

---

<sup>20</sup> Para Cerrón – Palomino esta oración "puede parafrasearse del siguiente modo: 'tengo por seguro –pues lo he confirmado yo mismo–, que, contrariamente a lo que se pudiera pensar, la persona tal come'" (1987:228).

‘información de segunda mano.’ (Godenzzi–Vengoa 1994: 55) Gerald Taylor propone que “La partícula *–si*, que se reduce a *–s* después de una vocal, implica que la persona que está hablando ha recibido la información que está divulgando de segunda mano, de esta manera no puede garantizar su veracidad” (2001: 66). Esta constituye entonces una primera característica, el hablante explícita a través de este sufijo el tipo de información que da a conocer, que para éste es, como se verá, información no constatada por él, por eso, es de oídas y que no puede “garantizar su veracidad”. Veamos los siguientes enunciados:

- (5) *qishyaykaq–shi shakaykaamun.*  
 “Se dice que la peste se está acercando” (Cerrón-Palomino 1976a: 175).
- (6) *huknin–shi kapuqniyuq.*  
 Uno dicen (era) rico (Lapia huauki”, Apéndice nº 1, 4).
- (7) “Ancha ñawpa pachaqa huk huaca ñisqa–s **yanañamca tutañamca** sutiyuq karqan.”  
 Diciendo dice que hace mucho tiempo había una huaca llamada Yanañamca Tutañamca. (MH. 1.1, Taylor 1987: 44).

En los tres modelos el hablante toma distancia respecto de lo que comunica. No puede atestiguar que la peste se está acercando, ni que el hombre sea rico, ni que las huacas efectivamente tengan esos nombres. Asume la información como proveniente de otros; no las genera. No le consta. El dominio de lo que se dice, informa o narra no puede certificar como cierto y verdadero; toda vez que proviene de otros sujetos que a él le confiaron o que circula en medio del rumor. Esta característica, que tiene que ver con la imprecisión, establece una doble coordenada de ejecución poética, de un lado, el sentido de ficcionalidad dada la imprecisión con que se informan los hechos y cuya

presencia evoca la fuente oral de realización del texto como parte de la sintaxis de la oralidad.

La segunda característica precisamente tiene que ver con esto último, cómo el sufijo *-shi* instala un formato en el relato. Su uso es frecuente en los textos narrativos de procedencia oral: “Se lo emplea mucho en los relatos en los que *-shi*, funciona fundamentalmente como elemento introductor de los personajes y acontecimientos importantes de la narración.” (Cerrón-Palomino 1976a: 174) Evidentemente, esta partícula está vinculada a la performance del relato andino: “Este sufijo es frecuente en cuentos, leyendas, fábulas, etc., y con el remoto.” (Hardman 1983: 170). Leamos los siguientes enunciados:

- (8) “Jalqa–s tapun”  
La Puna preguntó dice (Lapia huauki”, Apéndice nº 1, 17).
- (9) Waynanwan *-shi* likulqa walmikaq  
“dicen que la mujer se fue con su amante” (Cerrón-Palomino 1976a: 175).
- (10) Unay timpu–*sh* kalqa huk umri...  
“hace tiempo dicen que había un hombre...” (Ibídem).
- (11) “Chay pacha–s kay ñi–s–qanchik Anchicara warminri Huayllama ña kayhina yakupaq rimanakuyta puchukaspa iskaynin huchallikurqanku.”  
“Según cuentan, al acabar de discutir sobre el agua del manantial, Anchicara y su mujer Huayllama pecaron.” (MH 30.16; Taylor 1987: 434).

Tales modelos revelan, la introducción de un personaje, que hace referencia a la apertura del diálogo entre estos. En (9) el rumor prevalece y a la vez prefigura en la experiencia de habla la noción de alguien que está contando un hecho que no puede dar como cierto, pero que corresponde a lo que como historia ya tiene realización. La

imprecisión en (10) al inicio del relato coincide con la dimensión temporal en que se ubica la narración. Y en (11) el posesionamiento del relato se da por doble vía, de un lado por la continuidad del conector *chay pachas* y la marca reportativa del verbo *ni-*, “de ese tiempo dice que hablan”. La traducción que se asigna a este sufijo (-shi ~ -sh, ~ -si ~ -s) es aproximadamente la siguiente: “dicen que”, “se dice que”, “oí que”, “se cuenta”, “según cuentan”, “cuentan que”, “alguien dijo”, “supe que”, “lo he oído pero no me consta”, etcétera (Adelaar, Cerrón-Palomino, Espino, Godenzzi-Vengoa, Hardman, Taylor). Su realización fonética tiene que ver con su posición final, y si está precedida de consonante o vocal; si a ésta le antecede consonante, su realización es *-shi* ~ *-si* (cf. modelos (9) y (10)). Si por el contrario, le antecede una vocal, su realización tiende acotarse, se realiza como *-sh* ~ *-s* (cf. (8), (10) y (11)).

Ahora, me interesa reflexionar sobre esa segunda característica, es decir, su condición de sintaxis del relato oral en la escritura. En el *Manuscrito de Huarochirí* se pone de relieve esta forma pues modula la condición oral del relato:

(7) “Ancha ñawpa pachaqa huk huaca ñisqa-s **yanañamca tutañamca** sutiyuq karqan.”

*/Dicen que/ en los tiempos muy antiguos había unos huacas llamados Yanañamca y Tutañamca (MH, 1.1; Taylor 1987: 44-45)*

(12) “Chay-si rimakuspapa-s huk rimaytataq simintaqa hukman qinquchishpa rimaq karqan.”

*De eso dicen que hay también otras tradiciones que hablan.*<sup>21</sup>

<sup>21</sup> MH, 24. 75 (1987: 374). Gerald Taylor traduce así: “Solían contar también otras variantes [de esta tradición], desarrollando su relato de otra manera.” (: 375).

Obsérvese que la presencia de la partícula *-s* (*-sh*), en el ejemplo (7), produce una redefinición de la oración en relación a los siguientes términos: el amanuense escribe “*ni-sqa-s*”, “diciendo dice”, es decir, dicen que está diciendo, a mi no me consta. No sigue la secuencia simple *nispa*, diciendo (él, ella que me dijo a mi). Pero la forma *-si* (*-shi*) está íntimamente relacionada a la noción de tiempo “*ñawpa pacha*”, lo que en la sintaxis del enunciado crea esa sensación de tiempo indefinido en el hilo del relato, reitera la evocación del pasado, su condición mítica. Así entonces, hablamos de “Diciendo dice (*él, no yo*) que hace mucho tiempo había una huaca llamada Yanañamca Tutañamca”. Si el validador estuviere ausente en la frase, ésta simplemente se traduciría como “Hace mucho tiempo diciendo había una huaca llamada Yanañamca Tutañamca”. El resultado es la ausencia de un compromiso del narrador hablante respecto de lo que dice. *Es él o son ellos los que dicen, no yo*. Por eso alude, desde su situación de primera persona una historia que será dicha a partir de una voz que corresponde a la tercera persona. En (12), ocurre lo mismo, pero esta vez, enfatizando las modulaciones que tienen que ver no sólo con lo que se dice, sino con la forma como se dice, por lo que, el texto comienza marcando lo que “dicen”, “de eso dicen, hablan” (*chay-si rimakushpapa-s*), de sus cosas que dicen de boca en boca, “*rimaytataq simिताqa hukma*”, por lo que se dice de otros.

### 5.1. Tejido oral, el reportativo *-shi* en *Lapia Huauki*

El reportativo (*-shi ~ -si, ~ -sh ~ -s*) es utilizado a lo largo del conjunto de relatos recogidos por Adolfo Vienrich en *Tarmap pacha huaray*. Como elemento discursivo crea esa sensación de oralidad que se va modulándose en compañía con otros segmentos

frasales; en *Lapya Wawqi*, que es trasladado a la escritura por Vienrich hallamos que el reportador *-shi ~ -sh* modula al relato como marcado por la voz y lo define como texto de procedencia de tradición oral quechua:

1. Huk wayilachu-*shi* ishkay wawqikuna yatchaq:

*Dicen en un pueblo, dos hermanos vivían.*

El relato inmediatamente se asume como dicho o ejecutado en un medio oral: “En un pueblo dicen”, *-shi* reformula todo el texto, pues involucra la indefinición marcada en “wayila-chu-*shi*”, que al asociarse al sufijo *-chu* evoca rasgo de respeto y cordialidad para quien escucha, se hablará con cierta confianza sobre algo que no se testimonia directamente, pero que se asume para que sepa que se conoce. De manera que el primer mitema es altamente formulaico y diseña la estrategia del relato desde su indefinición inicial.

La posición de este sufijo afecta por igual al sujeto como al objeto del relato. Así, puede estar marcando a personajes (“warminta-*sh*”, 30; “awki-*shi*”, 13; “Jalqa-*sh*) o cosas (“hunaq-*shi*”, 4; “qarwa-*sh*”, 23; “mikuyta-*sh*”, 24; “Lwychuman-*shi*”, 39), como también a acciones (“taakuyur-*shi*”, 9; “tapuntaq-*shi*”, 18; “nin-*shi*”, 21; “rakrtrakukun-*shi*”, 14; “rikanampaq-*shi*”, 27; “chikikuyta-*sh*”, 31). En todos estos casos se trata siempre de una expresión que sugiere la condición de oída, que no le consta al narrador. A ello debo anotar la creación de una lengua que suministra un ambiente que corresponde al acto de narrar. En los diálogos en que participan los dioses tutelares se puede rastrear la función de *-shi*:

8. Qallqata tcharurqa rumi hananman taakuyur-*shi* rakratchakuyta qalakuyun;

*Al llegar a la puna, se sentó sobre una piedra allí ese hombre nomás se quejó de su hambre;*

9. chay-*shi* rumi wiqinta rikar ankupaypita rimarirun: ayway kinranlampa huk hatun machayman.

*Viendo que lloraba, entonces, dice el espíritu del cerro, se compadeció y habló el apu: “Vas a ir por esa ladera hacia una gran cueva”.*

Exactamente, el narrador escritural hace que hablen los dioses desde su situación de no testigo, por eso el relato cobra autoridad en lo que dice, alude a la condición más bien de tradición oral, lo que se oye, se escucha desde siempre:

17. Pachaqa tapuntaq-*shi*: -¿chay wakcha imapita lakin?

*Y la Pacha ha preguntado dice: -¿Por qué ese pobre sufre?*

20. -Ñuqaqa, nin-*shi* machayqa, yana apita.

*-Yo, dice la Machay, mazamorra negra [le daré].*

La *Pacha* indaga, pero el narrador presenta que esa indagación no le consta, por eso sugiere, expresa “ha preguntado dice” (tapu-n-taq-*shi*). En la respuesta que dan los otros dioses, se establece que estos participan directamente, pero el narrador, no puede testificar, sino más bien recoge que “dijo, dice” (nin-*shi*).

Este elemento organizador de la narración se asocia a la sucesión de los eventos en el mismo, función que cumple el *conectivo* en el relato. Es decir, reportativo ve incrementada su eficacia con los enlaces que se produce entre cada secuencia del relato. La preferencia por este tipo de enlace en que el validador -*shi* ~ -*sh* está presente nos

recuerda una vez más a la oralidad del texto. Se trata de la forma *chayshi*, que Taylor describe como “La forma conectiva *chaysi*, que une la oración que sigue con la que precede y que traducimos por variante de ‘entonces’, se compone de *chay* ‘eso’ y del sufijo *-shi* ‘se dice que’: indica que el narrador no ha presenciado personalmente lo que va a contar.” (Taylor 2001: 75) Leamos las siguientes ocurrencias:

11. “*chay-shi* (entonces dice).
15. “*chay-shi machaylaman*” (el “espíritu” dice).
33. “*Chay-shi quakaqinqa*” (le ha dado a él dice).
34. “*chay paqaspacha-sh*” (este se ha ocultado dice).

Como elemento organizador del relato, nos queda que el texto presupone un tipo de conector de raigambre oral, *entonces, dice que dijo*. Eso hace en parte la diferencia del relato.

El cierre del relato concluye en una fórmula que opera como encuadre, recordemos otra vez el inicio: “*Huk wayilachu-sh iskay wawqikuna yatchaq*”. El encuadre está sugerido por la reiteración del validador *-shi*, pues si al inicio se ha hecho uso del sufijo, con la marca de imprecisión, al final sucede algo parecido. Veamos: “*Lwychuman-shi muyrunaq. | En venado se había convertido, dice.*” (8.40). Si se examina este mitema, encontraremos que se produce una interesante variante al ser precedida por ilativo (*-man*) que indica finalización y que la asociamos, además, a la condición específica de la especie de texto que se marca en el tiempo como narrativo, al introducir *-na*, de manera que el texto concluye devolviéndonos a la naturaleza de lo que se dice, que dicen, es decir, otra vez la tradición oral.

*Lapia Huayki* es uno de los relatos míticos en el que podemos explorar cómo los códigos indígenas continúan siendo referentes que se practican y se comunican. Según esto, es posible una sanción cuyo resultado sea el beneficio o la maldición. Así es posible reconocer tres niveles de realización de los códigos de reciprocidad indígenas:

- La complementariedad y asimetría y ruptura filial (hermano pobre~hermano rico > hp ≠hR)
- Transformación de la situación de la carencia. Los dones de los dioses tutelares. (Hp ~ dioses = abundancia)
- La conversión de la situación de cultura (hermano rico) en naturaleza (venado).

En el primer nivel, está referido a la existencia de dos hermanos que vivían en un pueblo no definido: “Huk wayilachush ishkay wawqikuna yatchaq. | Dicen en un pueblo, dos hermanos vivían.” (8.1.). Entre ambos hay una asimetría que está dada por la condición de “kapuniyuq” (rico) y de “wakcha” (pobre). Esta relación asimétrica no descalifica la relación de la filiación sino los comportamientos sociales que entraña un contrato que ha sido roto porque el sujeto rico soslaya una misma pertenencia, sus lazos familiares; rechaza el sistema de parentesco y se autodefine desde la pirámide social. Así acomete varias eventos: celebra una fiesta, que es de iniciación, importante en términos rituales, el corte pelo (“kushikusha churimpa akchan rutuychu kayaptin”, 8.3). A ella no invita a su hermano pobre, sin embargo el hermano pobre asiste a colaborar con su hermano. Este lo niega. La negación irrumpe como ruptura del contrato de complementariedad y solidaridad entre ambos sujetos, tal negación instala un estatus de exclusión (el excluido es el hombre pobre) y la negación de una filiación al ayllu, es

decir supone el desmembramiento del núcleo básico de las relaciones de reciprocidad, complementariedad y solidaridad, este núcleo básico es el ayllu entendido como núcleo familiar. Este personaje aparece en el relato sin referentes de pertenencia, lo que hace su condición de *wakcha* se agrave. Lo ubica en lado más miserable de las relaciones, se convierte en un sujeto fronterizo, está más cerca de la naturaleza. Sin embargo, el *wakcha* concentra en sus actos características que son relevantes para el universo mítico y que aquí remarco: a) Asiste al acto ritual (*rutikuchi*) para colaborar con su hermano; b) Busca sus alimentos en las punas, se esfuerza (no es ocioso); c) Los alimentos que encuentra serán compartidos con su ayllu (con su mujer, con su hijo). En contraposición, el *kapuniyuq* elabora un dispositivo de distinción y alienación, abandona su condición cultural, a partir de exhibir su condición de sujeto de poder (abundancia), aunque en el marco de un acto ritual. La gravedad de su actuación está dada por la negación de su *wawqi* (su hermano), de su-otro-mismo, para convertirlo en doméstico y extraño.

5. *¿Ima nirmi mana yaykachimunkichu?*  
*¿Por qué no lo haces pasar?*
6. – *Manan wawqiychu; chayqa kachikuylami.*  
*–No, no es mi hermano, ese es mi criado nomás.*
7. *Wawqinninga mayarur, chay pinqakuywan lakisha aywakun,*  
*shikash ashikuy yanukunanpaq; chayllatash warmilanwan,*  
*churilanwan mikukuq.*  
*Su hermano lo había escuchado pues, avergonzado y triste se fue a*  
*buscar comida en la puna. Sólo, así, dice, con su mujer, con su*  
*hijo comerían.*
8. *Qallqata tcharurqa rumi hananman taakuyurshi rakratchakuyta*  
*qalakuyun;*  
*Al llegar a la puna, se sentó sobre una piedra y empezó a quejarse*  
*nomás de su hambre*

Como vengo interpretando, no se trata de la asimetría sino de las reglas de complementariedad que se rompen. Esto convierte al relato en una trama tensa que hace que el hombre pobre se retire a la montaña, a la zona no habitada, allí donde la naturaleza puede hacerle renunciar a su condición de cultura.

<b>CAPUNIYUQ</b>	~	<b>WAKCHA</b>
rico		pobre
abundancia		carencia
fiesta ritual		colaboración
niega a su		tristeza
hermano		
(vergüenza)		(exclusión)

### **Kapuniyuq $\neq$ Wakcha**

Si esto ocurre en el primer nivel, en el segundo como producto de la negación y la carencia (y a ello debe agregarse elementos que son parte de la memoria mítica y de las reglas de reciprocidad entre los indígenas andinos: colaborar en la fiesta ritual y compartir los alimentos con el ayllu). Los dioses tutelares asumen su rol de custodio del orden andino que el relato sitúa en dos momentos. El primero, referido a un estado de transición que se configura por una presencia superficial de los dioses andinos. La presencia de *Awki* que indica al hombre pobre condiciones específicas: caminar en una determinada dirección y recibir una piedra. El cansancio lo lleva a un segundo momento, se queja de su estado: pobre en total estado de carencia: “Mana puñuyta atipar mikanaywan lakikusha rakratchakukunshi; | No pues ha podido dormir; estaba triste y con hambre, no le habían dado de comer, dice.” (8.13) Esta situación está precedida por la noche del día, es decir, por la pertenencia al mundo de los apus. Los dioses indígenas aparecen en el dominio de la noche, por eso el dominio de la noche

será el mundo de los dioses. Será una suerte de espejo, si el dios cristiano pertenece al *mundo del día*, el dios andino pertenece al *mundo de la noche* (Ansión-Zseninski 1982). Estos dialogan en la noche, conversan, discuten, se ponen de acuerdo. Perciben si las reglas de juego son cumplidas por los runakuna (Kapsoli 1993). Y ante la queja de este hombre, que en el entresueño escucha que los dioses hablan, que le ofrecen un destino, de forma tal que sustituya su estado de carencia (hambre-saciedad). Pero aquí debo detenerme sobre un asunto que plantea la consignación quechua de este relato por Adolfo Vienrich.

*Tarmap Pacha Huaray* registra a estos dioses *jaja*, *jalca* y *pacha*. *Qaqa* y *Qalqa* resultan ser los mismos, es decir, se aproximan más bien a la naturaleza del huamani, del apu, del auki, de la huaca o de la jirca tal como lo he descrito líneas arriba. Entonces, ¿cuál es el otro elemento mítico que está presente en el relato? Considero que el otro elemento mítico está dado por el anciano, es decir el *Awki* que aparece vinculada a la *machay* (cueva). Véase lo que se dice en el estado de transición. Si se tratara del *machay* hay que recordar que se ubica en la noción de *pacarina*, es decir, de los orígenes, un lugar mítico de donde salieron la gente para poblar estas tierras.<sup>22</sup> Ahora, obsérvese que los tres elementos míticos se ubica en diversos espacios del sistema andino: *Qalqa* tiene que ver con el sistema *hanan*, es una representación de la altura; *Awki* una representación de *urin*, de abajo, de lo escondido; y, *Pacha* es del aquí, allí donde está el protagonista. Estos dioses le ofrecen la *api*, la mazamorra que está vinculada con la recuperación del maíz como representación andina: así el maíz

---

<sup>22</sup> Los relatos sobre las paqarinas se encuentran básicamente registrados por los cronistas. Diego Gonzalez Holguín, apunta el siguiente significado: “Pacarini, paccarimuni. Nacer” y “Paccarichini. Dar principio a laguna cosa, o poner costumbre, o imbentar cosas arduas, nuevas.” (1608/1989:266).

amarillo, el blanco y negro representa a su vez la posibilidad de riqueza, es decir de la abundancia.

Con esto se ingresa a un estado de no-carencia. No hay que olvidar que el *wakcha* no trae todo el tesoro, deja parte de este en la cueva. La compensación de los dioses se da sobre la base de ruptura filial porque *kapuniyuq* ha rechazado su condición de miembro, de integrante de un ayllu; como metáfora evoca un nuevo estado de relaciones que supone negación del ayllu y una actuación que ya no corresponde a la lógica andina, sino a la lógica del capital, por eso es también ruptura con los dioses. Las deidades ofrecen al *wakcha* sus productos que cambiarán su estado carencia. Si esto es así, conviene que se repare en lo siguiente, la posición que ocupan los dioses en el espacio: en todos los casos estos dioses son poseedores de la abundancia, es decir dadores de cosas para la vida, por eso facilitadores de la cultura:

<b>QALQA</b>	
<b>MACHAY</b>	<b>wakcha</b>
<b>PACHA</b>	
noche del día	noche
<b>cultura</b>	<b>naturaleza</b>
dones	
	día
	abundancia
	<b>cultura</b>

La restitución en el ámbito de la cultura se produce a partir de este esquema triangulado en el que el *kamaq* de estos dioses opera: *Qalqa* el mundo arriba (*hanan*), que es el mundo representado por los *huamanis*; el mundo de aquí, es el de *Pacha*, como elemento representativo de la fecundidad y la *Machay*, corresponde al mundo de abajo,

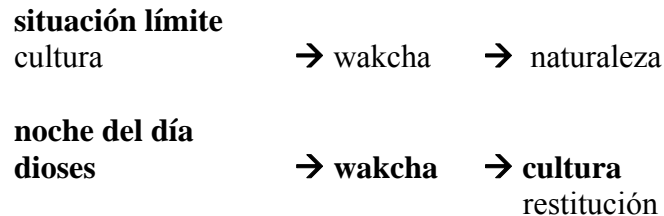
como universo de los orígenes, es decir, la restitución simbólica de la acción civilizadora.

Los dioses están convencidos de otorgar sus dones. El diálogo que entablan estos tiene que ver directamente con la necesidad de justificar su actuación:

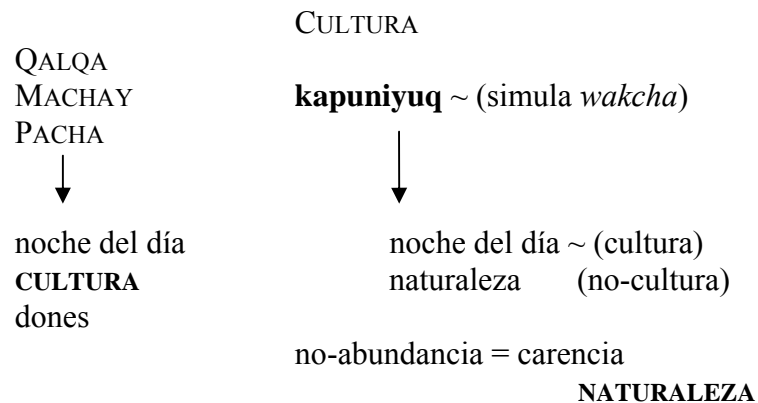
15. Qalqash tapun qaqata:  
 – ¿Imapita chay ulqu waqan?  
*Y la Qalqa le pregunta a la Qaqa,*  
 – ¿Por qué llora ese hombre?
16. – Wakchaqa waqakun, kapuqniyuq wawkin pinqayta ruraronqanpitan.  
 – *Ese pobre llora desde que su hermano rico le hizo pasar vergüenza nomás [le ha respondido la Qaqa].*
17. Pachaqa tapuntaqshi:  
 – ¿Chay wakcha imapita lakin?  
*Y la Pacha dice le pregunta:*  
 – ¿Por qué ese pobre está apenado?
18. – Wawqin kapuqniyuq mikuypita wañushata charaptin.  
 – *Su hermano rico de hambre muriendo lo deja.*
19. – Chaynuy kantiqqa, ñuqaqa qusha yuraq apita.  
 – *Sí es así, yo le daré mazamorra blanca.*
20. – Ñuqaqa, ninshi machayqa [Qalqa], yana apita.  
 – *Yo, dice la Machay [Jalja], mazamorra oscura.*
21. Qaqaqa ninshi,  
 – Ñuqaqa, qarwash apita.  
*La Qaqa dice dijo:*  
 – *Yo, mazamorra amarilla.*

Sus dones están respaldados en la necesidad de resarcir la situación. Estas gracias aparecen ligados al mundo de arriba y al mundo de abajo, y a la vez al mundo de los orígenes, la *pacarina*. Los dioses entonces entregan sus presentes para que el *wakcha* se reincorpore a la comunidad. Y que retorne su condición de pertenencia e identidad, lo

restituye al ayllu como a la comunidad, al hacerlo lo saca de los límites fronterizos de la naturaleza en que vive, por eso concluye perteneciendo a la cultura:



En el tercer nivel, el proceso es inverso (30-48). El narrador se ha preocupado por dar cuenta de manera esquemática lo que ha sucedido:



El hombre rico es un personaje ambicioso, repite el itinerario del hombre pobre: se enrumba a la *machay*, simula, se queja de su situación de pobreza, finge sueño, desea engañar a los dioses. Los dioses aceptan a este individuo para castigarlo; su programa está destinado a su descalificación; por eso, será convertido en un ente de la naturaleza. Cada uno de los dioses le da una prenda: “Chayshi machayqa wakrata qun; pachaya aqchata; jalqaqa tchupata; | La Machay le dio un cuerno, la Pacha pelo, la Qalqa un rabo. (8.33). Los dones ahora son maldiciones: cuerno (*wakra*), pelo (*aqcha*) y rabo (*tchupa*) que apelan a la configuración de un individuo diferente, en este caso, la

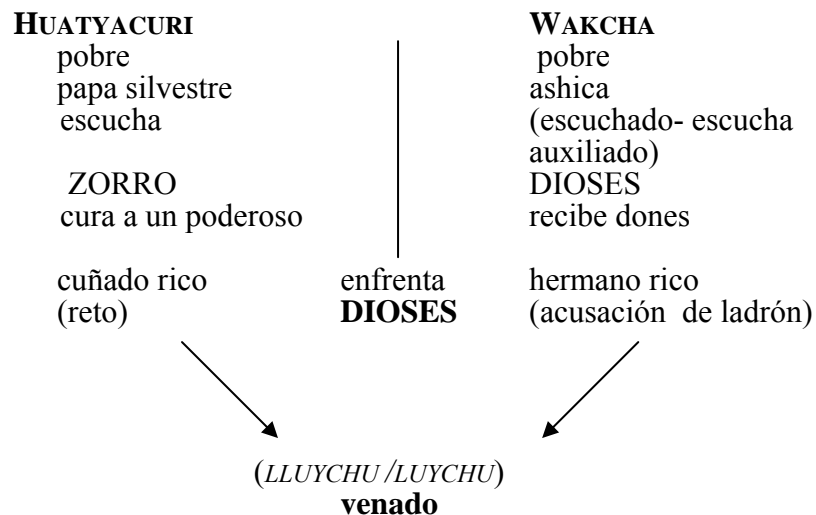
transformación del sujeto sancionado en uno que pertenece al mundo de la naturaleza. Así, al continuar con el programa (itinerario del hombre pobre) el hombre rico ya no se ha reconocido (“mana rikinash”; 8.36). Ya no es un ser humano, se ha transformado en ente de la naturaleza. Ni su mujer ni su perro lo reconocen; por eso, ahora vaga por el mundo, es decir, los dioses han previsto excluirlo de la cultura, enviarlo al mundo de la naturaleza, en su condición de venado. La simulación del hombre rico tiene como referente la acusación que hace al hombre pobre. El hombre pobre es acusado (*huchapa*) por éste de ladrón (*swata*) inspirado en sus desmedidos deseos de riquezas. La simulación, entonces, que se lee como deslealtad y traición tendrá el costo de una sanción cara al hombre rico:

<b>situación abundancia</b>			
CULTURA	→	capuniyuq	→ cultura
noche del día			
dioses	→	capuniyuq ~ “wakcha” (simulación)	→ naturaleza
sanción		venado	situación de carencia NATURALEZA

## 5.2. Watyakuri y Lapyá wawqi

Aquí otra vez estamos ante la memoria mítica del relato. La asociamos a la memoria indígena del *Manuscrito quechua de Huarochirí*. Recordaremos aquí a *Watyakuri* el héroe de Huarochirí, que se alimenta de papas, que escucha el diálogo de los zorros, que cura a Tantañamca y que afronta, con la ayuda de los dioses, los desafíos de su poderoso cuñado. Este héroe consignado en la tradición quechua aparece aquí en una

relación distinta pero la misma en el sentido de la conversión de los dioses, aunque la memoria mítica será acotada en el relato. Recordemos a Huatyacuri. Si se observa este esquema encontraremos como el *wakcha* se asemeja *Huatyacuri*, ambos son héroes que han sido favorecidos por los dioses y ambos derrotan las soberbias del poder, representado por el cuñado o por el hermano rico. Las exigencias desorbitadas al héroe o los desmanes contra el *wakcha*, lleva a que los dioses conviertan a este personaje en lo que actualmente se conoce como el venado.



El venado será en la memoria indígena un personaje poderoso que ha insultado a la representación de los dioses, es decir, a ese mísero ser andrajoso y sumamente pobre que representa los límites de la humanidad, esa forma que la sociedad, el ayllu tendría que recuperar, a ese que cuando se le ofende se falta a los dioses.<sup>23</sup> De suerte que el

<sup>23</sup> Juan Abugatas ha planteado en su libro póstumo, *Indagaciones filosóficas sobre nuestro futuro* (Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005), la condición de humanismo postmoderno, que supone pensar la modernidad sin exclusiones, capaz de reconocer en el más miserable de los hombres su humanidad. (cf. 85-100) “El humanismo, pues, tendría que empezar por argumentar que la más miserable de las vidas humanas tiene algún valor” (:91).

hombre pobre tiene como destino salir de su estado de carencia, pasar al estado de abundancia. En realidad oculta una metáfora, la utopía del retorno del mundo de la abundancia, de una vida digna para el indígena. Esta condición se complementa con la transformación del poderoso en su estado de naturaleza, es decir en venado. Y esto es lo que refiere el *Runa yndio*, capítulo 5:

103. ña takiptinsi chay huatyacuri ñisqaqa hawamanta qaparispa kallparimuptinsi chay runaqa mancharispa huk lluychu tukuspa mitikarqan.

*Mientras bailaba, Huatiacuri entró corriendo y gritando. El hombre [rico] se asustó, se convirtió en venado y huyó. [...]*

110. chaymantas chay lluychu tukuq runaqa hinallataq chay urquкта siqaspa chinkarqan

Entonces el hombre que se había convertido en venado, subió al cerro y desapareció.

111. chay lluychus kanan ñawpa pachaqa runamikuy karqan  
Antiguamente el venado comía carne humana.

112. qipanpis kanan ña achka lluychu kaspas “imahinam runakta mikusunchik” ñispa qachwakurqan

*Después, cuando los venados ya eran muchos, [un día] mientras bailaban una cachua diciendo: ‘¿Cómo haremos para comer hombres?’*

113. chaysi huk wawallanqa “imahinam runa mikuwasun” ñispa pantarqan

*una criatura se equivocó y dijo: ‘¿Cómo van a hacer los hombres para comernos?’.*

114. chayta uyarispas lluychukunaqa chiqirirqan.

*Al oír estas palabras, los venados se dispersaron.  
(MQH. 5; Taylor 1987: 112,114).*

*Lluychu*, el venado, entonces, será una representación moderna de estas formas tradicionales andinas que aparece como marca contemporánea. ¿Cómo entonces leer los relatos orales andinos, quechuas o aymaras? En realidad esta lectura es una invitación a

representar nuestra mirada para volver sobre estas textualidades en términos de su circulación contemporánea en tanto discursos que circulan y cuya naturaleza son formas de regocijamiento, usos de la voz y la bella palabra; sin duda, encanto de ensueños, delicada reminiscencia a los viejos relatos míticos y un reencuentro con los dioses antiguos, con sus comportamientos y reglas de convivencia social, por la continuidad del ayllu y de una sutil utopía social, del *llaqta*, de la *marka*.

## Capítulo 7

### **UNIVERSO NARRATIVO DEL ZORRO**

(Continuidad y memoria de los relatos orales)

Ayacucho es un pueblo del interior que se caracteriza por la imaginería de su artesanía, allí, en el 2000, al visitar la feria artesanal me encontré con una grata sorpresa, fui a dar con un retablo que narraba el final de uno de los cuentos de nuestra tradición oral.<sup>1</sup> Se trata de la historia del cóndor, el zorro y el loro. El retablo se entiende aquí como “arte popular”, según anotó Emilio Mendizábal, que “al contrario del arte erudito, por su origen artesanal y campesino, es conservador, de supervivencia; es decir, formal y funcionalmente tradicional.” (2003: 21). La coincidencia entre el relato de tradición oral y el relato del retablo es lo que llama la atención, por eso, postulamos la idea de la continuidad de la narración en el espacio tradicional y su actualidad en diversos formatos andinos. Si se observa la imagen que se presenta a continuación (Foto nº 6) se tiene lo siguiente:

---

<sup>1</sup> Sobre el retablo véase Mario Razzeto, *Don Joaquín* (1982); Emilio Mendizábal Losack *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano* (2003), principalmente.

Arriba:

1. En la parte superior un cielo poblado de nubes y una soga que cae de algo parecido a una nube.
2. A ambos lados, un cóndor.
3. Un zorro pasado de peso, baja por la soga como si estuviese discutiendo.
4. Tras el zorro, tres loros.

Abajo:

5. A ambos lados, dos cerros empinados y poblado por algunas plantas.
6. Al centro, como fondo, un cactus, que termina en tres ramas, y, a la derecha una cuculí encima de su nido.
7. Campesinos y campesinas agestados como si gritaran con rajas de leña. En dirección a la caída del zorro, haciendo un semi-círculo de estacas.
8. La tierra inhóspita y sola poblada por tunas.

Silvestre Ataucusi Flores, artesano y autor del retablo, me narró el relato que coincide con el que analizo en este capítulo. ¿Qué motivó a Ataucusi Flores a elaborar una pieza como la que estoy comentando? Sin duda la necesidad de transmitir en un lenguaje vivo la memoria como una oportunidad para asegurar su continuidad. Un campesino quechua o aymara, o un descendiente andino, al mirar esta secuencia en el retablo se transportará al relato, lo recordará y si hay ocasión lo contará exactamente, por ser parte de su universo cultural. De esto se desprende dos cosas: La voz no es la única forma de preservación de la memoria oral, lo son también las diversas semióticas con que se transmiten los relatos. El retablo andino es uno de los modelos de fijación de la memoria colectiva, en particular, de los relatos de tradición oral. Y, confirma, además,

Foto nº 6



la actualidad del ciclo de los relatos del zorro y que, el referido a la fiesta en *hanan pacha*, es uno de los textos cuya vigencia y continuidad aparece como recurrente. Por lo que, a lo largo de este capítulo voy a centrarme en los relatos andinos sobre el zorro con especial atención en “Atoc, cuntur, quilishhuan”/“El zorro, el cóndor i el cernícalo (El fin de un fatuo)” (*Tph*: 98-107) y como estrategia desarrollo una lectura etnopoética.

## 1. MEMORIA DE LOS RELATOS

El 2003 Guillermo Gil Iparraguirre me alcanzó una grabación que hiciera en Túcume.

El relato contado por un hombre moche, de los del norte, lo dijo en estos términos:

### (20) *El zorro y el cóndor*<sup>2</sup>

0. Luego hubo una fiesta.
1. Iba a haber una boda, entonces, ¿cómo no?, me invitaron. Invitaron a toda clase de animales, pues, a la boda del cielo que iba a ver una fiesta.
2. Entonces el zorro le dijo –Oye, invítame.
3. Ya, por qué no. Si quieres, alístate.
4. Entonces, me alisto.
5. Alístate.
6. Oye, pero deay, pero ¿cómo voy? Caramba, si yo no tengo alas.
7. Caramba le dice, yo te llevo en mis garras.
8. Ah, ya, le dice, si es así, sí.
9. Se alistaron, todos se fueron y quedó nomás el zorro
10. Y el cóndor le dice –Tío, ya estás listo
11. Ya, le dijo.
12. ¡Vámonos! Agarró y, se lo llevó pue.
13. Se lo llevó y entraron al cielo.
14. Una vez que estuvieron allá, comenzaron a tomar; toma y toma.
15. Y le dice, entre los demás animales, que habían ido, que volaban, le dice “Ten cuidado, no te vayas a marear mucho, ah”.

---

<sup>2</sup> Cf. “La boda en el cielo (Versión del zorro y el cóndor)”, en *Guaca* n° 1. Lima, diciembre 2004; pp. 115-116.

16. –No-, le dice, no me mareo, el zorro le decía a los
17. / -¿Quién le dijo?/
18. El zorro le decía.
19. Bueno hay que tener cuidado, nos tenemos que avisar para irnos.
20. Y pasa lo siguiente, que el zorro se marió.
21. Entonces, le dice –Vámonos oye, ya es tiempo.
22. Lo que hace, yo, yo me quedo. Ya sabré cómo irme.
23. Agarraron, se despidieron todos, y bajaron todos abajo pue.
24. Oye, le dice estoy solito, le dijo al que mandaba.
25. Sí te han estado recordando, pero tú no has querido irte.
26. Y ahora? Bueno, ahora voy a trenzar sogas y me bajo.
27. Ah, le dice, ya.
28. Comenzó a trenzar metros de sogas.
29. Y ya comenzó a bajar pue.
30. Y en eso pasa una bandada de loros.
31. Y éste le dice “Loro pico gruesos, cuidado vayan a cortar la sogá”.
32. Los loros regresaron, cortaron la sogá y volvieron.
33. Entonces se venía peloteando y gritaba ¡Tiéndanme manta! ¡Tiéndanme manta!
34. ¿Quién le iba a tender mantas?
35. /Jajaja/
36. Se cayó el zorro y se estrelló y se mató el zorro.

La memoria escrita sobre la presencia del zorro en la tradición oral andina tiene diversos referentes.<sup>3</sup> Para la cultura del norte, de reminiscencia moche, encontramos la “Leyenda del zorro y la iguana; el alcatraz y el guerequeque” que fuera recogido del fabulario norteño por Augusto León Barandiarán (1938: 72-79). El relato narra que todos estos animales antes eran indígenas que ocupaban un lugar importante en el vértice de la pirámide social (indio noble), además del componente étnico (yunga), exhiben cualidades y características diversas (indio hermoso): anhelar una esposa “que no fuera de la del color de su raza” (zorro), olvidar sus obligaciones sacerdotales

---

<sup>3</sup> Las compilaciones sobre el ciclo del zorro en los andes es relativamente abundante si se toma en cuenta los folletos escolares que se han producido a lo largo de los últimos 30 años. Sin embargo, además de Vienrich, voy a mencionar a un grupo de colecciones que le hemos puesto particular atención: Max Uhle, *El cóndor y el zorro* (2003), relatos recogidos en Cuzco hacia 1905; Víctor Domínguez Condezzo, *13 zorros vueltos a contar por el tío Venancio* (1999, 2006); Alain Délétroz Favre, *Huk kutis kaq kasqa*, Relatos del distrito de Coraza (1993) y *Las aventuras de zorro* que publiqué en una modesta edición en 1985.

(iguana), enamorarse de una de las hijas del sol (alcatraz); o, querer igualarse al sol (guerequeque). En esta leyenda se establece un esquema donde los dioses sancionan a los indígenas por sus desatinos y sus intentos de quebrantar las barreras entre lo divino y lo terrenal, convirtiéndolos en lo que actualmente son:

<b>Estado original</b>	<b>Indio</b>	<b>Sacerdote</b>	<b>Yunga</b>	<b>Indio</b>
<b>Complemento</b>	Luna	(Sol)	Virgenes del Sol	(Sol)
<b>Acción</b>	/enamorar/	/abandonar rituales/	/raptar/	/belleza/ /duplicar/
<b>Estado actual</b>	<b>ZORRO</b>	<b>IGUANA</b>	<b>ALCATRAZ</b>	<b>HUEREQUEQUE</b>

Me detengo un momento en el zorro del norte peruano. De hecho la iconografía moche lo confunde con el *chimu*, “chimo” o “perro calato”. Comparte con éste la densidad de una laboriosa travesía, está en el mundo de arriba y está en el mundo de abajo, basta mirar la iconografía moche en huacos o en los modernos calabazos, mates burilados de Lambayeque.<sup>4</sup> Es un personaje que tiene que ver con ambos mundos, por ello, lo reconocemos como mediador. En el relato consignado por León Barandiarán el narrador expresa que “El zorro fue un indio noble” (:73) que bajó a las tierras yungas para conocer a una mujer diferente a la de su pueblo, de otra “raza”; esto hay que imaginarlo dentro de la estrategia de alianzas, de la presencia del *masha* o la modalidad de parentescos que permite el fortalecimiento de la comunidad. Este indio la buscó hasta

<sup>4</sup> La condición del zorro como semidiós y su presencia en diversos rituales en la cultura moche se puede ver en catálogo Museo Larco Herrera (<http://museolarco.perucultural.org.pe>); a modo de ejemplo pueden verse los huacos: ML002583, ML003074; ML 000818, ML 002375; ML 002430; o, ML 002559. Sobre iconografía moche puede revisarse: Rafael Larco Hoyle, *Los Mochicas* (Lima, La Crónica-Variedades, 1938-40); Christopher B. Donna, *Moche Art and Iconography* (Los Angeles, University of California, 1976); y, Anne Marie Hocquenghem, *Iconografía mochica* (Lima, PUCP, 1987). Una reconstrucción interesantísima del relato moche, puede leerse en los trabajos de Jurgen Gölten, *Iconografía Moche y narraciones: la reconstrucción de una secuencia de imágenes moche* (Lima, IEP, 1994). María Concepción y Luis J. Ramos Gómez presenta al zorro como una divinidad de la cultura nazca en el *Catálogo de la cerámica Nazca del Museo de América* (1985).

que una noche vio, por fin, en un remanso, la imagen de una de las más hermosas y bellas mujeres: la Luna. El indio forastero fue tras ella, se internó en el remando, pero sus movimientos la desdibujaron, el extraño se quedó perplejo ante la desaparición de la joven, por lo que todas las noches de plenilunios llegaba a la espera de la preciosa mujer hasta que “el desesperado enamorado pretendió al propio astro” (:74). El Padre Sol lo castigó convirtiéndolo en “un dibujo borroso y anodino” de la esfera lunar. Desde entonces es perseguido por el dios Sol, construye madrigueras subterráneas a fin de que los rayos no le alcancen y “hace sus correrías especialmente en las noches de luna” (:74); por eso, vive en la noche. Obsérvese lo siguiente: los dioses castigan al indígena porque este desea una diosa (Luna), este hecho establece los límites de la relación entre dioses y humanos. En segundo lugar, el zorro se convierte en un ser de la noche, habría que convenir que no pertenece al día y que sus relaciones vitales no corresponden a la cultura. En tercer lugar, su universo vital está en el submundo, metáfora que, por demás, indica su pertenencia a la no-civilización. En cuarto lugar, este animal es un ente “dañoso” aunque apreciado por su habilidad o por sus cualidades protectoras, pero desdibujado en el imaginario. Desde la memoria popular norteña, desde las evocaciones del mundo moche consignado en 1938, el zorro ya no se asocia a los dioses y sí en cambio al mundo de la naturaleza, la noche y la destrucción. Es, como se aprecia, un intento fallido de ir al mundo de arriba, de relacionarse con los dioses, salvo la memoria de la transgresión que ha quedado sellada en la luna.

Arturo Jiménez Borja recogió en dos libros el ciclo del zorro, me refiero a *Cuentos peruanos* (1937) y *Cuentos y leyendas del Perú* (1940), me voy a detener en uno de ellos, me refiero a “El zorro y el cóndor”, se trata de un “Cuento recogido en

Orcotuna, valle del río Mantaro”. Se desconoce la versión quechua del mismo. Veamos. El protagonista del relato es el cóndor y son las aves las que van a realizar una fiesta, que sin duda tiene lugar en el cielo como espacio imaginario. El zorro acompaña al cóndor, se ha emborrachado, se ha quedado dormido y es abandonado. Cuando despierta sin mayores dificultades hace una sogá de maguey y baja; en ese trayecto se encuentra con un gavián, a quien insulta, éste arremete contra la sogá hasta que la corta. El zorro comienza a caer hasta llegar a la tierra, inicialmente lo auxilian, pero al darse cuenta que se trata del zorro lo matan. El relato se elabora bajo una matriz de acciones donde el héroe inicial es el cóndor que deja de serlo, ahora será el zorro:

1. Fiesta en el cielo
2. Invita al zorro. Zorro acepta ir a la fiesta
3. La fiesta como lugar de la abundancia
4. Zorro come y se emborracha
5. Cóndor abandona al Zorro
6. Zorro solo en el cielo
7. Zorro hace un sogá para bajar
8. Zorro baja rápido
9. Encuentro de Zorro-Gavián.
10. El zorro insulta al gavián
11. Gavián picotea la sogá
12. Zorro pide auxilio
13. Auxilio y muerte del zorro.

Hay varios elementos a tener en cuenta más adelante. El primero tiene que ver con una distinción: se trata de una convocatoria exclusiva, la fiesta de las aves: es el cóndor quien invita al zorro sin esbozar ningún contrato: “-Compadre-dijo el cóndor ¡nos vamos de fiesta!/-Nos vamos – repuso el zorro”, salvo el que todos han convenido: retirarse una vez concluida la fiesta. En segundo lugar, se trata de la boda de un “tuquito” al que asisten todas las aves. En tercer lugar, encuentro esta información: este *no-lugar* es igual al que vivimos: “Cuando llegó el zorro se quedó pasmado. Arriba todo

era igual que en la tierra. Había árboles de toda clase; alisos, molles, quinares. Lagunas, colinas, ríos. Nada faltaba.” De allí que, en la segunda parte del relato continúa la misma hazaña, salvo por el interlocutor, en este caso será un gavián y los que abajo lo reciben son “campesinos”, luego caracterizados como “cholos” en la escritura de Jiménez Borja, instalando de este modo un rasgo racista en el relato:

Gritaba con todas sus fuerzas, que quiere decir, ¡buena gente, tiendan mantas! ¡tiendan toldos y paja que caigo! Al oír tales gritos los campesinos salían de sus casas y ponían en medio de la plaza montones de mantas y ponchos para recibir al que bajaba del cielo. Cuando cayó, los cholos al ver que era un zorro; el mismo zorro que robaba sus cuyes y maltrataba sus sementeras, lo molieron a palos entre todos.

Esta es la versión de Arturo Jiménez Borja.

La compilación de relatos de tradición oral que José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos realizaron en 1947 con los escolares de los principales colegios del Perú consigna dos relatos directamente vinculados con el zorro y uno que por sus connotaciones voy a discutir. El primero aparece con el título de “Atogjarco” (1970: 96-97), proviene de Huariacaca, en las alturas de Cerro de Pasco, narra cómo el zorro apareció en forma de persona en un “pueblecito de pastores” y cuyos atributos son: “ser extraño, blanco, un ‘gringo’” que se dedicaba a “robar gallinas y los más tiernos carneros para alimentarse”; además, se sabe que “vivía en una cueva cercana” y perseguía a las jóvenes. Los pobladores aterrados lo llamaban “Ato (zorro)”. El relato finalmente explica cómo una de las acosadas, “Mariacha”, al ser acorralada se lanzó al abismo: “y la pastora no lo pensó más, con un grito terrible, que se confundió con el silbido del viento, se dejó caer al abismo en el momento preciso en que el Gringo la iba

a agarrar” (:97), instante en que el zorro perdió el equilibrio y cayó<sup>5</sup>. Este quedó colgado de unas zarzas, por eso, cuando el viajero observa esa ladera peligrosa, da con un zorro petrificado.

El segundo, “El puma y el zorro”, proviene de Bellavista, en la provincia de Huallaga, departamento de San Martín (Arguedas e Izquierdo 1970: 227-228), y se relaciona con el relato n° 2 consignado por Adolfo Vienrich (*TPH*: 76-79). Tiene casi las mismas características, no se anota la versión en quechua; registra una diferencia notable, además de la parquedad con que se narra, el puma traga al zorro: “El puma, sin esperar más, se lanzó sobre el zorro semidormido y lo devoró.” (:227). Si estos son los dos relatos explícitos, hay uno del que debe tomarse nota.<sup>6</sup> Se trata de la “Achiqueé” (:120-122) interesa porque cumple las mismas funciones que las revisé para el capítulo 2 del *Manuscrito de Huarochirí* (Espino 2003). Relata la historia de dos niños huérfanos que van tras la “flor de papa” porque tenían hambre. En su búsqueda son atraídos por Achiqueé “un vieja harapienta y muy mala” (:120), al darse cuenta la niña que esta vieja quería comerlos (matarlos) huyen, en su huída se encuentra con el gallinazo y luego con el puma, que los protege, la niña le otorga dones, en cambio al zorrillo que no le presta su colaboración, lo maldice, “le dice al añaz que tendrá un olor repugnante y debido a él será atrapado fácilmente por los cazadores” (:121). Los niños llegan a un lugar donde “había abundante vegetación, pero ningún lugar seguro para esconderse” (:122), por lo que piden a San Jerónimo que les ayude. Este le tira una

---

<sup>5</sup> La presencia del *gringo*, al igual que los *santos*, representa en el imaginario andino los elementos transculturales que la continuidad del relato ha incorporado para retratar los nuevos estadios temporales en los que se narra. Los santos están vinculados a la presencia de la religiosidad popular como herencia colonial y el gringo a la terrible explotación en la época de los enclaves mineros y azucareros.

<sup>6</sup> Es obvio que aquí no estoy remitiendo al zorro moderno, el de la novela autobiográfica de José María Arguedas, pues hemos preferido remitirnos a la historia misma del relato.

cuerda y suben al “lugar buscado, que era una chacra de papas” (Ibídem). Lo mismo hará la anciana bruja, el santo le arroja una sogá vieja con un ratón; mientras la Achiqueé comienza a subir, el ratón empieza a roer la cuerda. Ésta lo insulta: “–‘Au manavaleck trompa, imaccta huscata micucurcuncki’ (¡Oye trompudo inútil! ¿Por qué comes mi sogá?). Este le contesta: ‘Infadameccu chaqua nockacca rupa simita miccucurqui’ (No me fastidies vieja, yo estoy comiendo mi semita quemada)”, carcome la cordel y la bruja cae:

El Achiqueé al ver que se va a caer, pide a Dios que caiga solamente en la pampa para no hacerse daño: “Pampallaman, pampallaman, pampallaman”, exclama. Pero al ver que va a caer sobre una roca, lanza una maldición: “Cuerpo ramackaquishun, tuyuccuna jahuickashun allpacho, y yahuarni plantaccunatta ckoracunnata sxaquisencka!” (¡Que mi cuerpo se desparrame, que mis huesos se incrusten en la tierra y mi sangre seque las plantas y hierbas!). (Idem).

Su caída explica el porque existen los andes y los desiertos en la costa. Si se observa con atención aquí se encuentra, en parte, la matriz del relato nº 9 *Atoc, cuntur, quilishhuan* que es objeto de nuestro análisis. Sólo que en este cuento, los protagonistas tienen otra motivación, no es la fiesta como he sugerido, ni la hambruna, ni la necesidad. El lugar de arriba será el *hanan pacha*, espacio de la abundancia (“una chacra de papas”). Si bien no atañe a los niños, si en cambio a la Achiqueé y al ratón, entre ambos se produce la confrontación casi en los mismos términos del relato que voy a examinar. Así entonces se podría trabajar la siguiente analogía:

**ARRIBA (*Hanan pacha*)**  
 cuerda Achiqueé ~ Zorro **INSULTO**  
  
 ratón ~ cernícalo  
 roe corta **CAÍDA**  
**ABAJO (*Pacha*)**

Elementos que tendremos en cuenta en nuestro análisis.<sup>7</sup>

Héctor Estrada Serrano entrega el mismo núcleo del relato como “El cóndor i el zorro”, la versión no consigna la estructura aymara, viene en español.<sup>8</sup> Es el cóndor quien, nuevamente, invita al ataqu, “no piensas ir a la fiesta del ‘alajj-pacha’ cielo”. El zorro acepta acompañar al cóndor. La historia nos habla que la “fiesta era grandiosa”, pero el zorro, según el narrador, “ni en el cielo había olvidado su costumbre de rapiña”, había ido a robar una gallina, por lo que venía perseguido por los dueños, sin embargo “los paseantes habían visto maravillas, pero no habían probado bocado”. Cuando llega la hora del retorno, el zorro se niega a volver, por eso dice:

“Tiwila sarjjañani” zorrillo nos iremos –volvió a decir al cóndor- “ma-kqatampi” un ratito más repetía el zorro. Por fin, de cansado de tanto esperar, el cóndor había partido solo a la tierra. (sic.)

Abandonado el zorro, ya solo, como veía llegar la noche, fue a la puerta de entrada. Allí encontró a una araña que, luego de ruegos, se compadeció del zorro así fue como le prestó su “tela araña” (*sibba*). Comenzó a bajar; pero, cuando descendía se le cruzó “una parbada de ‘kcallallas’ loritos, a quienes les gritó: ‘nas equmu kqallallas simpajaraqui tturijtasma’ “aves de nariz torcida, no bayan a cortar mi simba.” (sic.). Narra que “le había costado caro”, que ya caía, pero por más que gritaba nadie venía en su auxilio, a pesar de que decía “estad alertas, tended colchones i frazadas para recibir al

---

<sup>7</sup> Uno de los más serios análisis sobre este relato lo hizo Raúl Bueno, bajo el título de “De la carencia a la abundancia en un relato mítico” en *Metodología de análisis semiótico*, con Desiderio Blanco (2ª. ed. Lima, Universidad de Lima, 1983); pp. 161-194. Yo publiqué una variante del mismo relato que me contó la señora Nemesia Iparraguirre, en Trujillo (1986), con el título de “Andandupe” en *Tras las huellas de la memoria*, Gonzalo Espino Relucé (Lima, OEI – INC, 1994); pp. 71-76.

<sup>8</sup> Cito por la edición de César Toro Montalvo (1991: t. II, 695). No la hemos confrontado con la tesis presentada en la Universidad San Antonio de Abad del Cuzco, bajo el título de *Cuentos y tradiciones Aimaras*, 1943.

enviado de Dios para hacer justicia”. Finalmente “cayó junto a una peña donde murió hecho pedazos”. En esta narrativa deseo establecer lo siguiente: primero, la condición trasandina del relato (este que estoy examinando, proviene de Chucuito, en Puno, es decir, del área aymara). A ello debo agregar el hecho de que es el cóndor el que invita al zorro; éste no abandona sus “costumbres” y el *alajj-pacha* (*hanan pacha*) está ilustrado como un lugar maravilloso (“habían visto maravillas”) similar al de la tierra y la fiesta definida como “grandiosa” metaforiza los rituales de una fiesta patronal o una feria. El narrador aymara no presenta la abundancia para los comensales ni la fiesta en términos de ritual y danza, canto y baile. Todo ocurre, de otro lado, en una misma referencia de tiempo, es decir, durante el mismo día. Sorprende el aparato mágico, aquí la sogá es sustituida por la “sibba” de la araña como una suerte de aliado, y sigue sus disputas con los loros, que finalmente pican la *sibba*. Un elemento adicional, este zorro aparenta ser Dios, como “enviado de Dios” que viene a hacer justicia hace gala de fanfarronería. Esta falsa representación es un nuevo elemento a tener en cuenta en nuestro análisis.

Gerald Taylor publicó en 1987 una variante del relato andino que es motivo de esta sección, lo recopiló en Laraos, de la voz quechua del narrador Bernabé Gagos, en setiembre de 1980, lo transcribe como “La fiesta del cielo”,<sup>9</sup> va en el quechua de Yauyos que estudia Taylor. Me interesa destacar las siguientes cuestiones: (1) Es un relato quechua sin mayores complejidades narrativas, respeta en esencia la estructura del relato. (2) Un elemento distintivo está asociado a la naturaleza de la fiesta que se realiza en un tiempo mítico (“unay watas”, 1) y en un espacio definido (“hanaypachápiqa”, 1), a la que: “2. llapan animal qayachispa karqa/ Todos los animales

---

<sup>9</sup> El relato apareció inicialmente en *Allpanchis* 29/30 (:255-259). Cito por su edición del 2000 (: 156-158).

fueron invitados”. (3) Un elemento distintivo es la ausencia de un contrato en los términos hasta aquí revisados, salvo en lo que se refiere al final de la fiesta, retornar a sus lugares de origen. De allí que el comportamiento del zorro no tiene que ver necesariamente con una sanción, sino con su naturaleza: este se ha cansado, ha bailado tanto que se ha quedado dormido (“5. zorroqash shaykuy shaykuy tushurqan | shaykusqanmanhina puñurqa”). Esta narrativa no postula una trasgresión inicial, sino una lógica natural. (4) La infracción se produce cuando insulta a los loros (“13. atuqqa mana upalla wayukur ‘maytam ri<paku>chkanki , chuqllusuwa ladronazo’ | El zorro, no pudiendo callarse, [gritó]: ‘¿A dónde van, ladrones de choclos, ladronazos’.”), esta es la razón por la que los loros pican la sogá. Debe entenderse que tal situación denuncia al zorro moderno como soberbio y torpe y donde los de abajo, los runakuna, no mantienen una relación de reciprocidad con este elemento andino. Si bien el relato recopilado por Taylor nos remite a un tiempo remoto, a un texto de suerte de inspiración nativa de la historia mítica del zorro y resulta, también, una versión donde aún no se distinguen clases ni relaciones radicalmente opuestas, salvo el humor y soberbia, cuyo costo, para el zorro, es su propia continuidad en el espacio andino. Aún así, se revela como una estructura permanente cuya trama pertenece al imaginario de la vida indígena.

Agustín Thupa Pacco contó a Cesar Itier “Hanaqpacha atuqmanta/ (El zorro del cielo)” este narrador quechua proviene de la comunidad de Usi (Quispicanchi, Cusco) y el relato fue recogido entre 1994 y 1995 (Itier 1999: 16-25).<sup>10</sup> Este texto resulta de

---

<sup>10</sup> Se trata del libro *Karu ñankunapi* compilado por César Itier (1999), el relato que comentamos pertenece a Agustín Thupa Pacco (Itier: 1999:16-15). *Karu ñankunapi* es una de las publicaciones más interesantes que se han dado a conocer, la edición es bilingüe, de los relatos se ubican entre la tradición y los elementos que la modernidad del siglo xx ha llevado a las comunidades, amén de las trasgresiones culturales que en ella se consignan desde la memoria histórica. Inicialmente fue publicado como parte de

interés porque aparecen elementos adicionales en la misma estructura narrativa andina que estoy revisando. La fabulación se inicia con otra secuencia, el zorro se ha convertido en un muchacho que ayuda a una mujer a cosechar ocas, el marido ha salido de viaje. Llegada la noche, el muchacho /atuq/ con su viveza consigue acostarse con la señora. En eso retorna el marido. La mujer se ve en aprietos ya que está “trabada” con el zorro, por lo que ella corta el pene del tiwicha. El zorro reclamará a la mujer su oca: “-Uqachayta qupuway! Uqachayta qupumay! nispa muqumanta waqyakachashan maqt’achaqa. | El muchacho estaba llamando desde un cerro: -¡Devuélveme mi oquita! ¡Devuélveme mi oquita!” (Itier:18, 19).<sup>11</sup> Al día siguiente, bota el miembro viril del zorro que será encontrado por una anciana, lo llevará para cocinarlo; el pene del zorro, a su vez, salta a las entre piernas de esta abuela que opta por arrojarlo. El zorro localizará *su-ser*, como él no puede “pegar-se” su miembro viril, aparece el cóndor que lo hace a cambio de un borrego. A partir de este dato se inicia el núcleo de relato que nos interesa analizar. *Atuku* pregunta al cóndor a dónde está yendo, este le dice:

–Ñuqaqa hanaqpachatan rishani. Kunanmi kumbiru kanqa hanaqpachapi. Chaymi chayman rishani, kumbiriruman, nispa nin kunkturqa.

–Estoy yendo al cielo. Estoy yendo al cielo porque va a haber un banquete allí, va a haber un banquete. (Itier 20, 21).

El zorro insiste e insiste hasta que consigue que el cóndor lo lleve. Hay que retener esto:

(a) La prohibición reiterada que le hace al zorro como parte del contrato para llevarlo será: “-Paqtataq maytapas puriwankiman! Kinsa p’unchawllan kanqa kumbiruqa.

---

su estudio “El zorro del cielo: un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y el intercambio con el mundo sobrenatural” en *Bulletin de l’Institut Français de Etudes Andines*, t. 26, nº 3. Lima, 1997; pp. 307-346 (cf. Apéndice I; p. 331-344).

<sup>11</sup> El mismo relato fue presentado Mario Franco Inojosa con el título de “Una de las tantas tretas del zorro enamorado” en *Fábulas orales aymaras* (Juli-Perú, 1975); pp.19-22.

Chaymantaqa wikch'uspan pasaykakampusaq ñuqaqa, nispa. | ¡No te me vayas a escapar por algún lado! El banquete durará sólo tres días. Luego me iré y cuidado con que te quedes allí.” (Ibídem). No escaparse, no quedarse y retornar luego de los tres días; y, (b) El banquete es exclusivo para los cóndores (“Chaysi hanaqpachapi kumbiru kunkturunapap kashan. | En el cielo, ya estaba empezando el banquete para los cóndores.” (Ibídem.), entonces, se trata de una ceremonia exclusiva de los mediadores divinos: los cóndores. Terminada la fiesta, el cóndor decide retornar, no encuentra a su acompañante, pues este se había ido a corretear de un lado a otro, por eso le llaman *el zorro del cielo*:

Chayqa aqnamanta aqna ‘Hanaqpacha Atuq’ ninku.

Por eso lo llaman ‘el Zorro del Cielo’. (Itier:22).

El cóndor ha regresado sin el zorro y éste busca ahora retornar. Teje una sogá con la que ha llenado tres casas, con ellas baja a tierra, luego sigue el mismo itinerario narrativo. Al final el narrador consume su cuento señalando que:

Chaysi runakuna qumpi ch'usita mat'aykunanpaq qaqata sayachinku, kiskakunata mast'anku pampaman. Chaymansi chayamusqa. Hanaqpacha Atuppa akanraqsi t'uqyasqa, ch'iqisqa. Chaymantas Atukuqa mirasqa. Chaylla.

Pero los hombres, en vez de tender una frazada gruesa, levantaron piedras y tendieron espinas por el suelo. El Zorro del Cielo cayó sobre ellas. Sus excrementos reventaron y se dispersaron. De esos excrementos fue que se multiplicó Atuku. Es todo. (Itier 1999: 24, 25).

En todos los casos, el zorro no respeta el contrato, por eso las peripecias en las que se ve involucrado en los relatos. Su angustia y soledad lo llevan con habilidad a encontrar respuesta, pero su soberbia lo confronta con otro: un ser alado. Se reconoce a

este zorro, en la comunidad de Usi, bajo tres identidades: *Lari*, *Pascual* y *Atuku*, estas tres identidades, a su vez, pertenece a las diversas maneras como en los andes se le identifica. Y su identidad singular queda revelada, por ser un zorro que baja del cielo, así lo consigna Agustín Thupa Pacco (*Hanaqpacha Atuq*) y cómo el zorro ha poblado los andes. En todos estos relatos la historia se caracteriza por la ruptura de las normas, el zorro trasgrede su universo para ir a divertirse en un mundo al que no pertenece. Es, ciertamente, aceptado, pero corre el riesgo. Su postura trasgresora lo lleva a quedarse por lo que será abandonado por su “compadre”. Este espacio poblado con motivo de la fiesta, ahora está desierto: al encontrarse solo busca una hábil solución para su retorno y cuando está bajando intercambia insultos con un loro. Este pica la sogá, cae y se hace añicos. Cesar Itier propone esta sugerente hipótesis: ambos pasajes son correlativos metafóricamente con lo que ocurre en la puna y los valles andinos. El relato, dice, “alude al mismo tiempo al viaje del ancestro de los zorros al cielo y al viaje de un pastor al valle. La segunda parte del relato se desarrolla, pues, en dos planos a la vez; el cosmológico y el intercológico o, más bien social”, por lo que “el zorro representa, en el plano social a los hombres de la puna” (Itier 1999:320). Esta representación la voy a asumir, pues en el plano social redescubre su condición de enunciado indígena en su doble aceptación. El zorro al igual que los campesinos de Usi ayuda en la cosecha de la oca, aprovecha la estación para relacionarse con las mujeres del valle, realiza en consecuencia, transacciones que otra forma no serían posibles. Los datos que da Itier en su etnografía permiten aquilatar la narrativa del zorro al calendario cristiano, a las fiestas de las cruces en lo que el circuito narrativo del zorro se cierra. Ya no sólo se trata del ancestro mítico ni la representación social, sino de su preferencia en la religiosidad andina. Si esto ocurre así, no hay que olvidar que el zorro no es una especie exclusiva

de la puna. ¿Cómo correlacionar esto con el zorro costeño? En líneas generales, tales relatos dan cuenta de las relaciones dispares entre el mundo de abajo y el mundo de arriba, y las relaciones que establecen con sus aliados o sus contrincantes remiten a la tradición indígena establecida por el *Manuscrito de Huarochiri*.

## 2. ZORRO: NARRATIVAS ANDINAS

Las investigaciones sobre el zorro como héroe mítico y protagonista de los relatos andinos están documentadas principalmente por los trabajos de Efraín Morote Best, Gerald Taylor, Lucy Jemio Gonzales, Néstor Godofredo Taipe y César Itier. Todos ellos abordan la presencia del zorro desde sus reflexiones antropológicas y lingüísticas, como resultado de sus trabajos de campo y las relacionan con la densidad mítica que evoca su presencia en el imaginario andino.

Efraín Morote Best sitúa al zorro como uno de los personajes no sólo importante de la narrativa de tradición oral sino como el protagonista que transita con mucha facilidad los diversos espacios de la ecología social andina en su condición de mediador y protegido de las deidades indígenas. A mediados de la década del 50 del siglo XX, Efraín Morote Best en su “El tema del viaje al cielo. Estudio de un cuento popular” (1988:55-100) puso en cuestión el tránsito del mito al cuento, tras una suerte de vanalización de los efectos de la modernización que vivía por entonces el Perú. Observó los cambios en los relatos del zorro que narraban los entonces alumnos de los colegios secundarios de Cuzco; recuerda que el zorro es un personaje de la fabulación indígena

que, como personaje, está vinculado a las divinidades andinas: “Hoy, en las sierras del sur, es el perro de los espíritus de las montañas” (Morote 1988: 87).<sup>12</sup> En esa monografía esboza los problemas del mito y cuento, a partir del relato que recogió en Q’ero, en sus aproximaciones utiliza la metodología de los motivos, consigna una serie de relatos -sólo como notas antropológicas, no los relatos propiamente- que se narran, principalmente los provenientes del Centro y Sur del país, y los asocia a otros relatos del Perú, así como a otras series. Las preguntas que, por entonces, se hace siguen siendo válidas, aunque su esquema de análisis no permite observar lo que contemporáneamente puede exhibirse para casos como el que estamos analizando. Advierte que el tema es “muy popular en el folklore de América Meridional” (Morote: 55) y que, en lo que respecta a “La literatura oral de los q’eros es muy frondosa y de ella entresacamos, para nuestro objetivo, una versión del cuento del Viaje al Cielo. Ella cabe apuntar, es copia de una grabación hecha por el autor, en cinta magnetofónica.” Esta corresponde a lo que llama “Informe de don Isidro (Isirro) Apasa Waman, de 35 años (edad estimada)” Y agregaba que “El relato lo hizo en presencia de 9 miembros adultos de la comunidad y todos ellos estuvieron de acuerdo con la exactitud del mismo”. Es como sigue:

(21) *El relato de Q’ero*

1. Hanaqpachatam risqa misa uyariq kurtur atoqnintin Q’eperqanchá riki...
2. Hinaqtin, *misata* uyarishaspa pasakun riki...
3. atoq Hinaspansi wajch’umpun riki...
4. Hinaspaqa, wijch’umpugtinqa riki sapan rikukun... atoq...

---

<sup>12</sup> Este vínculo con el “espíritu de la montaña”, con la deidad indígena, lo comparte con “el “*puma*” o el “*osqollo*” (gato montés), que son sus gatos; la vicuña que es su llama, la “*taruka*” (ciervo), que es su vaca; la vizcacha que es su mula o el cóndor, que es su gallina.” (Morote 1988: 87).

5. Chaymanta...
6. pasakuqtinchá riki...
7. atoq pasakuqtinsi riki wijch'upusqa kuntur...
8. hillo hatareqtin... wijch'umpusqa... wijch'umpuqtinqa riki...
9. mana imanakuyta atispa...
10. mana mayman riyta atispa q'eshwata q'eshwakusqa...
11. Ninku riki... Hinaspa riki ...
12. Hasta kay pampaman tuputupuyuspachá q'eshwakamurqa...
13. Kachakachayuspacharki...
14. Chaytaqsi kay watuoq haykumushaqtin loro hamusqa ninkutáq.
15. Yaw k'umusenqa q'eshwaytataq k'utuwankeiman, nispa  
k'amipusqa.
16. Yaw k'umusenqa...
17. yaw q'ello capaoq,
18. k'umusenqa q'eshwayta imataq k'utuwankeiman nisqayá riki...
19. Chaymantaqa riki k'uturamusqa hinaspa pasayamusqa.
20. Qompichusita mast'aychis nispa pasayamusqa.
21. Chaymanta mast'aychis nispa pasayamusqa.
22. Chaymanta mast'asqaku riki...
23. Hinaspa k'awchi rumita churayusqaku huk'uchataq riki...
24. Huk'uchas chayta ruwasqa...
25. Hinaspa chayman chayasqa riki...
26. qanchis wayq'oman ch'eqeyapusqa... atoq...
27. Chaymantan merapusqa riki...
28. ashkhaman sapa wayq'opi riki hatipun...
29. An... chaykamalla.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> He realizado un fraseo de la versión, pues Morote Best fija el texto palabra por palabra. De los cortes del fraseo soy el único responsable. Tanto la escritura quechua como la traducción corresponden a autor de *Aldeas Sumergidas*: (1) Al cielo había ido misa a oír el cóndor junto con el zorro. / (2) Lo habrá cargado pues... / (3) Entonces, a la misa cuando estaba oyendo se va pues ... el zorro. / (4) Y entonces dicen lo abandona pues... / (5) Y entonces cuando lo abandonó pues solo se ve... el zorro... / (6) Después... cuando se fue, seguramente pues... / (7) el zorro dicen que cuando se fue pues lo había abandonado el cóndor... / (8) porque se había entrometido con grosería en las cosas ajenas... / (9) lo había abandonado... / (10) y cuando lo ha abandonado pues... / no hacerse algo pudiendo... / (11) sin a dónde ir pudiendo una sogá de paja se había tejido... / (12) Dicen pues... Entonces pues... / (13) Hasta esta pampa –tierra- hacia ella midiendo reiteradamente, / (14) es de suponer habría fabricado su sogá... / (15) Soltando y soltando pues, seguramente... / (16) Dice que en seguida éste con cuerda cuando estaba entrando el loro había venido / (17) suelen decir pues... Oye de nariz agachada (ganchuda) cuidado que mi sogá de paja me le vayas a picar, diciendo lo había insultado. / (18) Oye nariz ganchuda... oye amarilla con capa de nariz ganchuda mi sogá de paja no vaya a ser que me vayas a cortar le había dicho, pues sí... / (19) Después de esto pues lo había cortado, o “picado” / (20) entonces se había precipitado. / (21) Frazadas tiendan, diciendo se había precipitado... / (22) Entonces habían tendido pues... / (24) Entonces filudas piedras le habían puesto el ratón, / (25) él precisamente pues... Dicen que el ratón eso había hecho... / (26) Y allí había llegado pues... siete a quebradas se había esparcido... el zorro... / (27)

Morote Best compara el relato de Q'ero con otros que recoge en Cuzco y los vincula con aquellos que provienen de otras latitudes de país y de América. Luego, hace una revisión de los diversos motivos con que aparece el zorro en la narrativa andina. Efectúa una atenta descripción de los personajes populares: zorro, cóndor, loro y ratón; y, propone estas conclusiones: “1º La presencia de un filón de relatos cosmogónicos y etiológicos de carácter mítico, explicativos de ciertos detalles importantes de la conformación del universo, y 2º El paulatino decaimiento de ese filón, traducido en el decrecimiento asentimiento de los portadores de la antigua ‘verdad’ ” (:92). Lo que le permite explicar porque “la mayoría de las versiones orales conceden un fin trascendente al tema, mientras que la mayoría de las versiones escritas se lo amputan.” (:93) y constatar que:

Todo demostraría que los relatos formaron, en alguna época, parte de un sistema mitológico más extenso y que hoy van perdiendo paulatinamente sus elementos trascendentes, con tendencia a convertirse en cuentos de mera diversión. (Morote: 93)

Si esto aprecia para el conjunto, Efraín Morote Best se detiene en “la inseguridad del informe” (:94-95) explicada por la presión de los mestizos a su cultura y la historia de negación de la cultos indígenas. Postula:

La conversión de mitos en cuentos se produce paulatinamente, pero incesantemente y no afecta, desde luego, de modo exclusivo, a los mitos indígenas, sino a todos los mitos, en todos los grados de su desarrollo, de su difusión o de su aceptación ‘oficial’. (Morote: 95)

---

Y es por eso que se había multiplicado pues... / (28) en abundancia a cada quebrada pues se multiplicó asombrosamente... / (29) An... sólo es hasta allí.

Por lo que nos recuerda que el mito es “una *parte* del campo total de la cultura” (:95) y que “El Viaje al Cielo sirvió, y todavía sirve, para explicar el origen de algunas plantas alimenticias y silvestres, la propagación de especies animales, la configuración corpórea de otros, el origen de la arcilla y hasta la génesis del eco.” (:97). Morote Best entiende que “El cielo es la proyección del mundo en que vivimos.” (:99) Del autor de *Aldeas sumergidas* Morote Best anotamos la vanalización del mito al convertirse en un cuento de divertimento, que explica las diversas maneras cómo se obvian algunos aspectos fundamentales del mito y hacen laxas las relaciones del zorro con las deidades andinas y que, en el “Viaje al cielo”, nos encontramos con otro signo de la realidad, por eso, la representación se corresponde con la vida cotidiana de los indígenas.

Manuel Robles Alarcón en los años 40 desarrolla una laboriosa, casi misionera, indagación para dar con relatos sobre zorros. Este conjunto de relatos fue publicado como *Fantásticas aventuras de Atoj y el Dieguillo* (1974), como libro, en los años 60 fue rechazado por la Casa de la Cultura (Valcárcel en Roble 1974: [3]). Esta colección de los relatos sobre el zorro en los andes es una de los más completas; las fuentes que utiliza son de inspiración oral, aunque la racionalidad de la escritura de Roble lo lleve a lo que Morote Best identifica como cuento, es decir, abandona, casi siempre, la fabulación mítica. Consigna uno que se relaciona con el texto motivo de análisis de esta tesis “¡Claro!... Yo lo llevaré a un convite en las nubes!” (Robles 1974: 49-59).<sup>14</sup> El relato tiene la virtud de imitar una voz oral, aunque desde un español andinizado, no presenta la versión en quechua. El relato propone en el mito una racionalidad para que los eventos se sucedan como lógicos y naturales, de suerte que no de lugar a dudas la

---

<sup>14</sup> Trae el siguiente subtítulo: “O lo que le pasó a don Antonio, cuando vagando hambriento se encontró con don Pablo, el Cóndor”. No he accedido a la primera edición; cito por la segunda edición (1974).

“verdad” que instala el texto. De manera que Antonio Atoj “vagabundeaba otra vez hambriento”, situación que lo vincula al cóndor que es identificado como “Pablo” o “Inca de los cielos”, pero este es un cóndor olvidadizo y anciano. A instancias del zorro es que recuerda que está de fiesta y lo lleva sin que medie condición alguna. La fiesta de los “huiracochas” se desenvuelve en una de las nubes más altas (“era la cima de la más blanca y gigantesca de las nubes que podía verse en el cielo intensamente azul!”;52). En ese lugar, se produce un convite: las aves andinas consumen todo tipo de carne. El zorro se instala debajo de la mesa, pero sus movimientos dan cuenta de su condición de intruso (“-¡Jai, Jaraya!... ¿Y quién ha trayido al Antonio, aquí?” (:53). El asunto se deja pasar porque se trata del Inca del cielo, el cóndor anciano. El banquete ha concluido, pero el cóndor Pablo se ha olvidado de atuj que pide auxilio a los otros cóndores: “-¡Llevamé pues, papacito!... Nu seas así...-rogaba.” Ninguno de ellos lo apoya, le responden con burla o lo hacen despectivamente, que estaban cansados o que hacer “tal cosa era un disparate”; hasta uno de ellos, le dice: “-¿Pur qué nu te pones, más bien trezarteló una soguita? Con una soguita, podemos descongarte hastal suelo” (:54). Mientras el atuj Antonio pasa “muchos días” trezando la sogá, “los bromistas cóndores” (:55) se turnan para ver el empeño del zorro. Los señores del cielo celebran que el zorro haya concluido su cuerda y con su ayuda comienza a descender por la sogá. En su travesía insulta a Lorenzo, que venía en una “bandada de pericos bullangueros”; estos insultos continúan, hasta que el loro Lorenzo corta la cuerda y cae vertiginosamente: “Don Antonio, sin poder decir tan siquiera ¡uuh!, cayó como un paquete sobre la copa del gran *pisonay* [...]. Y rompiendo espinosa ramas y arrancando hojas, fue a dar contra el suelo hecho una miseria, todo arañado y medio muerto.” (:58). El relato de Robles Alarcón sugiere otras relaciones: (1) el Atoj Antonio está

hambriento; el cóndor es un viejo alado y olvidadizo; (2) atup se descubre como intruso. La presencia del zorro es aceptada por tratarse de un “invitado” del viejo cóndor, que recuerda su autoridad ancestral. (3) El lugar donde se desenvuelve el convite es en la nube más alta del cielo. (4). Los cóndores son bromistas, le dan al zorro la clave para retornar; lo vigilan hasta que termina la hechura de la soga, lo “auxilian” para que baje. (4) Pero, en su retorno, atup Antonio vuelve a sus andanzas, insulta al loro, éste corta la soga; aunque no muere, queda maltrecho. Es un relato cuya estrategia narrativa aparece como un enunciado no solo de lo posible, sino de lo lógico y racional, por eso, considero que se ubica en lo Morote Best identificaba como abandono de la forma mítica y la conversión de estos relatos en cuentos.

Gerald Taylor publica dos ensayos, “Curas y zorros en tradición oral quechua” (1986) y “El zorro y otros cuentos yauyinos” (1987)<sup>15</sup> en ambas entregas aborda la imagen del zorro en la narrativa oral quechua. Asume las repercusiones de la afirmación de una narradora quechua: “Los cuentos del zorro y del cura son muy semejantes. Siempre los dos pierden” (Taylor 2000: 143) y una constatación: “Los cuentos sobre el zorro forman una parte importante de la vasta tradición oral andina” (2000: 152). En los dos trabajos se advierte una estrategia compensatoria: “Es posible que ambas series de cuentos representen una especie de compensación psicológica en relación con la realidad, puesto que en la vida normal es casi siempre el zorro-matón o el cura-representante de un poder establecido injusto y corrompido- quien triunfa.” (: 143). Sostiene, de otro lado, que la narrativa actual no se puede aceptar como una simple imitación de un relato de “origen ibérico”: “Es verdad que la mayoría de estos relatos

---

<sup>15</sup> Cito por la publicación de 2000.

tienen su equivalente en Europa. Sin embargo, es difícil imaginar que una tradición tan arraigada, en el mundo andino actual no se base en una fuente nativa.” (:153). Esto permite a Taylor recordar que: “El zorro, en la religión antigua, era un animal venerado asociado, según Albornoz, al culto de Pachacámac.” (Ibídem) y lo describe como un héroe contradictorio: “No cabe duda de que su papel en los cuentos contemporáneos es contradictorio. Símbolo de la astucia, sin embargo es siempre víctima de las burlas de animales físicamente más débiles.” (Taylor 152). Estas tres marcas son las que debemos retener: (1) su condición nativa (aunque vinculada a otras narrativas); (2) su vínculo con estrategias compensatorias; y, (3) su pertenencia al panteón andino, asunto notificado por el Inca Garcilaso de la Vega.

Lucy Jemio Gonzales ha investigado de manera exhaustiva la presencia del zorro en los relatos de tradición oral aymara. Su trabajo *Caracterización de la literatura oral boliviana* (1993) aborda el relato oral principalmente centrado en el *tiwa*, es decir, en el zorro, ella realizó su recopilación en la Isla del Sol, en Puerto Acosta y en Charazani en Bolivia. Postula el protagonismo del zorro en los relatos orales andinos y lo asocia a las representaciones del imaginario andino: “El zorro ocupa un sitio de distinción en la tradición oral andina no sólo porque protagoniza gran cantidad de sus Cuentos sino, también, porque parece portar un cúmulo de representaciones de la sociedad andina.” (1993:47). Los relatos recogidos por Jemio ofrecen una imagen más o menos completa de las diversas modalidades en que el zorro aparece en los andes. Se transforma en el muchacho o cura enamorado, es verdadero tonto al aceptar que se va acabar el mundo, o, un imbécil, al querer beber toda el agua de la *qucha*, etc. Piensa además, que el zorro pertenece al universo cotidiano, es parte del imaginario de los buenos y malos auspicios,

la cola y su cuero son utilizados como amuleto, y los campesinos, buscan hacerse de su coraje:

Está presente en la vida cotidiana relacionada con augurios desastrosos, para los individuos. No es raro que alguien desista de seguir adelante en un viaje porque se le cruzó un Zorro, ya que tal incidente es signo de mal augurio, de fracaso de lo proyectado o de desgracias mayores. Igual presagio acompaña a su aparición en las inmediaciones del hogar. Quien lo ve queda privado de palabra y movimiento, y aterrorizado lo ve desaparecer en una huida velocísima. Dicen por ello ‘qamasaniw’, significando que posee un coraje paralizador. Por esta característica su cola y su cuero son utilizados como amuletos, considerando que quien los usa se inviste del coraje del Zorro, tan necesario en empresas riesgosas como la de los viajes. (Jemio 1993: 48)

Vinculado al mundo de la agricultura, el zorro anuncia los tiempos de siembra y cómo será la temporada de cosecha: “También está asociado a buenos augurios. Su silbido anuncia el tiempo oportuno para sembrar. Su excremento blanco es signo de un año de buena producción agrícola.” (Ibídem). Luego Jemio Gonzales establecerá una línea interpretativa a partir de las acciones del zorro (*sujeto perdedor*) y su oponente (*sujeto vencedor*); postula que en los relatos del zorro se esbozan “la negación del ‘yo’ y el de la trasgresión de la ley natural y de las normas morales con sus correspondientes consecuencias” (Jemio: 49). El examen de las narrativas que recoge y estudia le permiten esbozar los elementos que como imaginario andino subministra las diversas modalidades en que participa el zorro en dicho universo y advierte que el zorro para los indígenas aymaras tiene como “virtudes cardinales” “la inteligencia y la prudencia” y que la “racionalidad” en “estos Cuentos Orales andinos tradicionales desdice las afirmaciones alusivas a una indigencia intelectual tradicionalmente postulada por los intelectuales darwinistas que ‘vieron’ en los indios seres meramente instintivos” (Jemio 1993: 89).

César Itier en “El zorro del cielo: un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural” (1997) ha consignado la mirada que se tiene de este héroe (anti-héroe) en la cultura andina. El filólogo quechua hace una precisa relación de los diversos significados que adquiere el zorro entre la población indígena:

Como en muchas otras culturas, el zorro es percibido en los Andes como un animal inteligente (*yuyaysapa*) y se suele decir de una persona muy astuta que es un zorro. Se le atribuye además la capacidad de conocer las intenciones de los humanos. Así se dice del zorro que es un *watuq* “adivino”, presentado como prueba adicional la semejanza formal que existe entre ese término y **atuq** que significa “zorro”. Esa capacidad le permite saber de antemano cuándo y dónde se le ha puesto una trampa. Por eso rara vez caerá en ella y quienes creían engañarlo tendrán que resignarse a decir: *watun chay astutu, mana hamunchu* “ese astuto ha adivinado y no ha venido”. Cuando un zorro le roba una oveja o un camélido tierno a un pastor, éste suele atribuir el rapto a una venganza del animal, del que seguramente debió hablar mal en algún momento. Y culpándose a sí mismo concluye: *watunchá riki* “seguro ha adivinado [lo que dije de él]”. Ésta es la razón por la que hay que hablar bien del zorro y aplicarle nombres cariñosos y respetuosos como *niñucha* “niñito” o *compadre*. El pastor que es víctima de un zorro no deberá insultarlo sino constatar con humildad: *niñucha hamushaqa* “el niñito estuvo acá”. (Itier: 311-312)

Luego nos recuerda que se le identifica como “mentiroso y fanfarrón”, “ése es el sentido que tiene el término *atuxa* (<quechua **atuq**>) en aimara” (Itier: 312) y se le puede asociar “después o poco antes de la muerte, [con la] **animu** de las personas conflictivas, que no han tenido relaciones armónicas con los demás en su comunidad, puede tomar la forma de un zorro” (Ibídem). Me interesa detenerme en su condición de mediador, “como un enviado de la divinidad, o más exactamente, como un intermediario que cobra deudas” (:313). Esta posición de mediador es explicada por Itier por que “el zorro

aparece como un elemento clave en el funcionamiento del cosmos ya que, como “cobrador” enviado por el más allá, es el agente de un intercambio fecundo entre el mundo civilizado de los hombres y el mundo salvaje de las divinidades cotidianas” (:314).

La etnografía que Andrés Chirinos trabaja con Alejo Maque recoge un grupo de relatos sobre el zorro. *Eros Andino* (1996) propone un conjunto de discursos que permiten identificar diversos actores que participan de la fabulación indígena, sean estos míticos o entidades que conviven con los runakuna y en relación a la narrativa del atuq da cuenta de los distintos roles que asume como personaje, cómo se relación con la gente y las creencias que se tiene sobre este cánido. El atuq no sólo es vivaz, hábil y astuto; sino, para el imaginario indígena quechua andino, trae buena o mala suerte para el año agrícola, por eso:

(507) Si grita “tenuemente”, será un mal año para las cosechas, no lloverá bien y no habrá buenos productos. Pero si grita fuerte y claro “¡waqaqaqaqá waqaqaqaqá!!” será un buen año.

Sichus yanqa sampallamanta waqan chayqa mana allin watachu kawsaykunapaq, mana allintachu para chayanqa, mana kawsaykuna allinchi kanqa. Sichus claruta waqan “¡waqaqaqaqá waqaqaqaá!” allin claruta chayqa “allin wata” nin. (Chirinos-Maque 1996: 194, 195)

En estos discursos aparecen como un héroe andino que remite a su estatus mítico. En términos contemporáneos para el imaginario quechua y aimara resulta portador de buenas o malas noticias para el calendario agrícola (también ritual) y en relación a la vida cotidiana es una suerte de ánima o fuerza /kamaq/ que el poblador andino quisiera poseer, amén de la sabiduría /yuya-/ y habilidad /atiqsapa/ que posee. Resulta también

interesante postular, en conjunto, a los relatos de zorro como crítica a la descalificación social del indígena y como un tejido textual cuyo eje es una suerte de compensación histórica respecto a lo que ocurre –y ocurrió- en el mundo real a lo largo de la historia indígena. Aunque desde la realización del relato aparece como un personaje ambiguo, al que se le descalifica por su desatino, torpeza y fanfarronería, esto hace que se presente en el conjunto de relatos como un personaje descentrado de su condición de entidad divina caracterizada por su condición de mediador y su arraigo ancestral.

### **3. DIVINIDADES SANCIONADAS: ALIANZAS IMPOSIBLES**

#### **3.1. Un tiempo del zorro**

La idea de un tiempo nuestro puede ser rastreada en el *Manuscrito quechua de Huarochirí*. Allí han quedado fijados los atributos míticos del atuq en la cosmovisión andina. Si bien las funciones que le atribuye el *Manuscrito* al zorro son dispares, no deja de recordarnos nuestro tiempo. El tiempo mítico que vive en la memoria colectiva andina. Atuq será un ser que está entre la cultura y la naturaleza; estar cerca de los dioses o lejos o activamente relacionado a la vida de los runakuna en sus tinkuy y en los encuentros de zorros. El *Runa yndio* trae la memoria del zorro de la tradición oral indígena en voces quechuas llevadas a la letra. Atuq aparece como ancestro, divinidad mediadora que es expulsada y restituida. Ello explica, la presencia y continuidad del zorro en la cosmovisión andina. *El zorro será ancestro* (cf. Taylor: 76,77; cap. 3.12-14), pues es uno de los sobrevivientes del “ñawpa pacha”, de los gentiles, de los ancestros:

12. tukuy hinantin urqkunaktapas tukuy pampaptinsi chay villcacoto urquqa aslla puntallam mana yakup cayasqa karqan.  
*Cuando todos los cerros ya estaban inundados, sólo la puntita misma del cerro de Huilcacoto no fue cubierta por el agua*
13. chaysi atuqpaq cupantaqa yaku uquchirqan  
*Entonces el agua mojó la cola del zorro*
14. chaysi chay yanamanpas tukurqan  
*que se ennegreció.*

De manera que el zorro pertenece a los orígenes de la civilización amerindia en su versión andina y es personaje de las pertenencias andinas. En su origen es de los nuestros. Si bien es un sobreviviente de la primera humanidad, será un actor andino sancionado por Cuniraya Huiracocha (no será animal doméstico, ni podrá llegar a los pueblos); aunque el mito, simultáneamente le otorga la función de mediador entre el mundo de arriba y el mundo de abajo o la preferencia que tienen los dioses como en el caso wanka y los moches. Repárese en todos los casos su condición de héroe andino. En el capítulo dos, “Cuniraya viracuchap cuasasca / Una tradición sobre Cuniraya Huiracocha”, al final del relato Cuniraya Huiracocha se descubre para Cahuillaca, pero ésta no logra ver al apuesto y rico hombre que está allí, al padre de su hijo. La hermosa Cahuillaca huye porque cree que el progenitor de su hijo es un hombre pobrísimo y detestable: “runap qacqasapa churinta wacasqaymanta | haber dado a luz el hijo de un hombre tan horrible y sarnoso” (Taylor 1987: 60, 61: 2.30). Cuniraya va tras Cahuillaca y trata de alcanzarla, pregunta a diversos animales que halla en su camino, sólo a aquellos que le refieran buenas noticias, le dará dones y los que hagan lo contrario, serán maldecidos. El exceso de soberbia –y acaso de despreocupación- del zorro hace que Cuniraya Huiracocha lo maldiga (*ñakaspas rircan*); al negarle a Cuniraya la posibilidad de alcanzar a la bella Cahuillaca, es sancionado y así queda establecido:

2.40: “qamtaqa karupi puriptiyktaqmi runanapas ‘chaqay atuq aquylla’ ñispa ancha çipñipsunki; wañuchispari yanqam qamtaq qaraykitapas usuchisunki” ñispa ñirqan

*“Aunque andes a distancia, los hombres llenos de odio, te tratarán de zorro malvado y desgraciado; cuando te maten, te botarán a ti y tu piel como a algo sin valor”.* (Taylor: 64, 65)

Esta primera sanción hace que el zorro sea desterrado del mundo de los dioses que en el mito será el equivalente a los runakuna, por eso, este deja de pertenecer a la cultura, se integra a su condición biológica inicial, la naturaleza. Vive alejado de la gente, maldecido por ésta, aun de lejos, así queda claramente ubicado en el lado de la naturaleza. Sin embargo, esta primera sanción de los dioses será relativizada alrededor de todo el *Manuscrito* pues el zorro cumplirá diversas funciones, entre ellas, el nexo entre el mundo de arriba (*hanac villcapi*) y el mundo de abajo (*hura villcapi*), por esto Huatyacuri podrá exorcizar la enfermedad que tenía en apu Tamtañamca que fingía ser adivino y dios (cf. 5.20-25; Taylor: 88-93). Pero Huatyacuri, a la vez, podrá derrotar a su cuñado con los instrumentos del zorro y la zorrina, en este caso, con la antara para el desafío del baile (5. 70-82: 104-107). Su relación con los dioses está ilustrada también por su presencia en San Lorenzo, cuando la diosa Chuquisuso llora por la ausencia de agua y establece un intercambio con Pariacaca, éste ordena a los animales hacer la acequia de regadío, el zorro dirigirá la obra, pero se asusta ante la presencia de una perdiz, por eso la acequia será terminada por una serpiente, esto último explica porque la acequia tiene esas curvas propias de la ruta de una rastrera (6.44-55: 130-133).

### 3. 2. Aliados y enemigos: Cóndor y Loro.

El cóndor está asociado a los dioses, pues éste ha dado una respuesta optimista a Cuniraya Huiracocha, por lo que su don será: “wiñaymi kawsanki tukuy hinanti sallqakunamanta; wañuptinpas wikuñatapas ima hayka kaqtapas qampam mikunki; chaymanta qamta pillapas wañuchikunki, chayqa paypas wañunqataqmi’ ñispas ñircan | Siempre vivirás [alimentándote] con todos los animales de la puna, cuando mueran, ya sean guanacos, vicuñas o cualquier otro [animal], tú solo te los comerás; y, si alguien te mata, el también morirá a su vez.” (2.34; Taylor: 62, 63). El cóndor, tendrá, desde entonces, sobre el resto de aves el dominio de las punas, la prelación respecto a los alimentos, y si fuera muerto por algún ser humano este también morirá. Sabemos, además, al igual que el zorro, que es uno de los animales que se ha salvado del diluvio imaginado en el cerro de Huillcacoto como consta en el *Manuscrito* (3.9; Taylor: 76, 77) y, también, que el cóndor es dador de vida, así se reconoce cuando la historia de Cuniraya Huiracocha es retomada, “chaysi wakinnin runakuna, ‘ñuqan condorpaq kamasqa kani’ ñispa ñirqanku | Unos hombres dijeron que eran animado por el Cóndor” (14. 9; Taylor: 244, 245). Goza de la protección de las divinidades y es un ave vinculada al panteón de los dioses andinos. El cóndor aparece como un ente de arriba, del *Hanan-pacha*: como ser aéreo, además de vivir en las cimas, vuela; es decir, simbólicamente es un personaje que vive en las alturas, cuyo dominio es el cielo visible y ese no-lugar llamado *Hanan-pacha*, por eso, doblemente perteneciente al mundo de arriba, al *Hanan-pacha*. El cóndor está vinculado con el universo de la *pacha*, en tanto que ese espacio le provee la subsistencia. De esta suerte, el cóndor pertenece a un doble estatuto, está muy cerca de los dioses, pertenece al mundo de arriba y sus cualidades

corresponden a un ser deificado y simultáneamente, vive en lugares lejanos de la gente y se alimenta de la carroña. Esta cualidad lo adjudica como “sallqa”, es decir, al ámbito de la naturaleza y permite identificar al cóndor como un aliado del zorro

El loro no ha sido recíproco con Cuniraya Huiracocha, le ha negado las posibilidades de alcanzar su objeto de deseo, por eso, su destino será: “‘qamqa, ancha qaparispan purinkin; ‘mikuyniykikta usuchisaq’ ancha utqalla qarqusunki, chaymi ancha ñakarispá kawsanki runapas çipñiptin’ [ñispa ñirqan] | Andaréis gritando muy fuerte y, cuando escuchen vuestro grito, y sepan que tenéis la intención de destruir sus cultivos, sin tardar los hombres os ahuyentarán y así habréis de vivir con mucho sufrimiento, odiados por ellos” (2.44; Taylor: 66, 67). El loro es definido como un ser dañino, por eso, cuando vuela lo hará haciendo un bullicio atronador, que servirá para que los campesinos estén alertados de la presencia de estas aves que llegan a destruir los cultivos. De suerte que su relación es conflictiva, su territorio es el espacio aéreo, pero le está vedado los lugares cultivados. El loro pertenece a la naturaleza. El loro resulta en la historia mítica un ente que se asocia a la naturaleza, es bullanguero y es despreciado por la gente.

El *zorro* y el *loro* son dos animales que pertenecen al mundo terreno, el primero, y al mundo intermedio, el segundo. Se trata de dos seres que viven sobre la *pacha*, aunque uno lo es directamente y el otro se mueve entre la tierra y el mundo aéreo. Ambos seres son maldecidos y condenados a una vida azarosa, no serán queridos ni deseados por la gente, por los *runakuna*, serán desacreditados y muertos sin ninguna consideración. Lo serán porque no han sido recíprocos con el dios Cuniraya

Huiracocha, tanto el loro como el zorro han sido sancionados por esta divinidad andina, pues no le han dado la información que esperada. Son personajes sancionados en el tiempo mítico y para nuestro tiempo -el que vivimos- son seres no-deseados ambiguos. El zorro por sus chasquidos será advertido y los loros, por sus graznidos, denunciarán su presencia, de manera que los quechuas podrán identificarlos. Estos personajes se mueven en dos ámbitos (*hanan/ urin*), con las cualidades descritas (fijadas) desde inicios del siglo XVII por el escriba indio que nos legó la historia mítica más interesante del pueblo andino.

El problema planteado en este relato es una alianza entre dos personajes que no tienen las mismas funciones.<sup>16</sup> El cóndor está próximo al mundo de los dioses, es decir, al *Hanan-pacha*, es una divinidad en si misma no hay que olvidar que en otros relatos el cóndor ayuda a un campesino enamorado de una estrella, lo lleva donde su amada y lo ayuda a retornar a su ayllu.<sup>17</sup> ¿Cómo entonces interpretar esta dispersión del relato? (1). Zorro y cóndor establecen alianzas porque ambos están vinculados al elemento crudo. Es decir pertenecen al mundo de la naturaleza. (2). Zorro y cóndor no son animales en conflictos. Los relatos los sindician como personajes que no se confrontan, salvo en un caso en que “compiten” a quien resiste a la helada. (3). Zorro y cóndor establecen relaciones espaciales y niveles de dominio del mundo andino. Tanto zorro como cóndor manejan los espacios de arriba/abajo de abajo/arriba, de pampa a la altura del apu y del cielo a ras de la tierra. (4) La cocina ritual y los *pagos* tienen también

---

<sup>16</sup> Entre el cóndor y el zorro existe una relación natural. El cóndor caza su presa, en las alturas, cuando procede a comerla establece la siguiente prelación. Primero, come el cóndor, y las rapiñas que lo acompañan, el zorro observa, una vez concluido, el zorro podrá comer los restos.

<sup>17</sup> Me refiero “El joven que subió al cielo” que se divulgó en la ciudad letrada a través de la publicación de José María Arguedas (y) José María Benigno Farfán, *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949); luego, desde, *Mito, leyendas y cuentos de los quechuas* de Jesús Lara (La Paz, Ed. Los Amigos del Libro, 1987; pp. 311-320) y José A. Lira en *Cuentos del Alto Urubamba* (1990: 72-89).

como elemento constitutivo no sólo nonato de vicuñas sino colas de zorro o zorros nonatos. Si bien lo que acabo de indicar no agota nuestra exploración, se trata en consecuencia de un tipo de relato en el que se trasgrede el universo ordenado de los andes para proponernos un viaje al *Hanan-pacha*.

#### 4. RUNAKUNA/ ESPAÑAS

El zorro como deidad andina aparece vinculado a los tiempos antiguos, a los tiempos míticos. En el “ancha ñaupá pachaka” el atuq no tiene la configuración que actualmente receptionamos en los relatos andinos, está vinculado a la memoria de la derrota inca, a la llegada de los españoles a las tierras del sur. Esta identificación permitirá a su vez rastrear la continuidad en la memoria andina contemporánea en el relato que examinaré luego a la luz de la etnopoética. La memoria andina de estos cambios tiene como registro en los *tiempos actuales* la voz de doña Julia Lastenia Sangay, para quien las transformaciones operadas en el zorro corresponden al tiempo en que llegaron los españoles. En el tiempo actual el atuq ya no pertenecería al espacio de los runakuna y no se corresponde al tiempo de los dioses. En los tiempos remotos el zorro, al igual que todos, participaba de la vida comunal y asumía dos condiciones esenciales de humanidad andina: reciprocidad y trabajo que se oponen a robo (suway) y ociosidad (quillana). Con la llegada de los españoles el zorro olvida el trabajo y se dedica a robar gallinas y ovejas; es ladrón al igual que el invasor y asume cualidades aristocráticas de este (desprecia el trabajo manual). La narración de Cajamarca supone la presencia de un

objeto de deseo que trasforma al zorro en un animal prejuicioso. Leamos lo que narra la señora Julia Lastenia Sangay A.:

(22) *Zorro haragán*

El zorro es un animal propio de los andes.

Antes de la llegada de los españoles no tenía gallinas ni ovejas qué comer, pero cuando llegaron los españoles pareciera que aprendió a ser ocioso y ya no trabajaba, sólo se dedicaba a robar y a dormir.

Pero antes no, antes tenía que trabajar, sembraba, aunque no trabajaba bien su *chacra*, pero tenía que sembrar para comer. Por eso ahora bien dicen cuando la siembra está lleno de hierbas o malezas “Tu siembra está como del zorro”.

Desde antes el zorro vive en los cerros, donde hay cuevas y montes, ahí puede descansar y dormir sin que nadie lo moleste.

El zorro de la *jalca* es más grande que el de la costa, porque se alimenta mejor y tiene que caminar más para coger su presa.

Resulta que el zorro es muy astuto para bajar gallinas del gallinero, basta con mover la cola para que la gallina caiga.

En esto último años ya no hay mucho zorro, parece que cuando hay más gente, los zorros se van desapareciendo, tratan de ir más lejos y apartarse de las casas para no ser vistos.

*Julia Lastenia Sangay A., 65 años, de Cashapampa (Mires 1992: 52-53)*

Según este relato, el zorro instala en *este tiempo*, que no es el *nuestro*, formas disfuncionales con el mundo andino, por lo que las relaciones de reciprocidad han sido trastocadas por la presencia de nuevos elementos. Debe retenerse esta afirmación, común a los campesinos quechuas y aymaras, la declaración: “El zorro es un animal propio de los andes”. Esta afirmación lo ubica en el lugar de las pertenencias, de lo que es nuestro, así, al zorro lo identificamos a lo largo de toda el área andina como uno de los personajes principales del fabulario andino y se le conoce con diversos nombres: *atuq*, *tiwi*, *Antonio*, *Lari*, *Pascual* y *Atuku*, compadre, *tiwi*, tío, etc. Es decir, el zorro pertenece no solo a la memoria sino a la vida cotidiana. Ha invadido la vida de los

hombres y mujeres del andes. En segundo lugar, el breve relato de la señora Julia Lastenia Sangay nos lleva a imaginar una línea de tiempo: Según el texto hay dos tiempos, un tiempo que solo pertenece a los runakuna, es decir, a la vida amerindia antes de la llegada de los españoles y un tiempo que coincide con la presencia en los andes de los invasores, de los españoles en estas tierras. Así el tiempo de “Antes” es el tiempo de la convivencia del zorro con la cultura, mora en el mundo de los runakuna, no había sido expulsado y podemos imaginar su condición deífica que aquí no está declarada aunque si su comportamiento runa.

Los españoles llegan con una contraofensiva cultural. Traen al universo de los andes un código moral que aparece como diferente al indígena: está asociada con dos elementos la holgazanería y el robo. Y en la presentación de la señora Julia Lastenia Sangay esto se traduce en: (1) los españoles traen dos especies que no existían en estas tierras, las que se convierten en el objeto del deseo del zorro: gallinas y ovejas; (2) una moral que desprecia el trabajo y celebra el ocio como privilegio, por ello, un desprecio al trabajo manual de raíz aristocrática. Por lo que, la transculturación del zorro en el relato tendrá lugar con “la llegada de los españoles”; supone el abandono de la chacra, de la vida en comunidad, supone el robo de gallinas y la imitación al blanco, al español. El tiempo desde el relato aparece explicado como un personaje socialmente rechazado y desarrolla una imagen contraria a los atributos que los propios indígenas reconocen en los andes: inteligencia y sagacidad o como dice don Domingo Sangay Asencio: “Es una burla que en los cuentos aparece como zozzo, o que siempre pierde, pero en la vida real

no es así, es el más dañino de los animales de la sierra.” (Mires: 150-151).<sup>18</sup>

#### 4. 1. EL ZORRO EN LA NARRATIVA ORAL ANDINA

He sostenido que la principal fuente de recopilación de Adolfo Vienrich se centra en el ciclo del zorro y el wakcha; así mismo, he planteado la hipótesis del zorro como mediador de la deidad andina y del encuentro entre el mundo de arriba y el mundo de abajo. Si su condición es deificada, ¿cómo se explica que a inicios del siglo xx el zorro desarrolle roles inversos a los que le atribuyeron los dioses? Esta pregunta la asocio a las políticas de adoctrinamiento propiciadas por los Concilios Limenses<sup>19</sup> y al tránsito de los modelos retóricos, especialmente del neoclásico, que acompañaron al discurso emancipador. En el primer caso, propongo que la política de extirpación de idolatrías desarrolló un proceso de aculturación que descalificó las cualidades de semi deidad del zorro; en el segundo caso, la difusión del género fábula terminó convirtiéndolo, en su afán moralizador, en un protagonista despojado de su significación simbólica. El zorro como héroe de la narrativa quechua terminó apareciendo como una versión aculturada en la memoria andina. Si los atributos que se le reconoce al zorro son *sagacidad* y *habilidad*, estos se trastocan en *fanfarronería* y *torpeza*. Voy a revisar a continuación los relatos que Adolfo Vienrich ha recogido y cómo en estos el *tiwa* cumple roles adversos a los otorgados por los dioses. Recordemos que en la memoria andina este

---

<sup>18</sup> Para luego asentar: “Lo que parece como zonzos quizás se lo tome como el que representanta a los ladrones grandes y a los ricos, que son lo que no trabajan, pero comen, se visten y gozan del trabajos d e los humildes y los pobres.” (Mires: 150-151).

<sup>19</sup> Los Concilios Limenses de la aculturación temprana en los andes, durante el siglo XVI, fueron convocados el primero en 1551 y el segundo en 1567 por el Obispo fray Jerónimo de Loayza, y el tercero en 1582 por el Obispo Toribio de Mogrovejo. Este último es el más importante, no solo por su carácter normativo. De hecho, la predicación afectó la sensibilidad indígena y determinó un modelo que distinguió un quechua y un aymara para la comunicación, así como su escritura.

cambio se produce en los tiempos actuales, que según doña Julia Lastenia Sangay corresponde al tiempo en que llegaron los españoles (Mires 1992: 52). Junto a esta memoria contemporánea hay que recordar que el zorro es un sobreviviente de la primera humanidad, tal como ha descrito el *Manuscrito quechua de Huarochirí* (cf. Taylor: 76,77; cap. 3.12-14), aunque es un actor andino que ha sido sancionado por Cuniraya Huiracocha (no será animal doméstico, ni podrá llegar a los pueblos); cumple, simultáneamente, la función de mediador entre el mundo de arriba y el mundo de abajo o goza de la preferencia de los dioses, como en el caso wanka.<sup>20</sup> Repárese, en ambos casos, condición de héroe andino. Postulo que este proceso fue un largo evento que tuvo lugar entre la difusión del catecismo y la fábula neoclásica. De suerte que, cuestionado su estatus de héroe divinizado y su función mediadora se acentuó su condición de personaje expulsado de la *civis* para ir a ocupar el espacio del *barbarus*. En el grupo de relatos esta operación ocurre por las siguientes prácticas:

- a. El zorro no se esfuerza por conseguir sus alimentos.
- b. El zorro se excede cuando habla, por eso tendrá que correr y ser sancionado por los más pequeños.
- c. El zorro no se satisface de su condición natural y quiere imitar otra naturaleza.
- d. El zorro cumple con sus atributos de jefe de manada, pero descuida sus responsabilidades.

---

<sup>20</sup> Ahora convengamos en que el zorro es el perro de la huaca, en tanto tal es un ser que transita del universo sagrado al universo profano, es una suerte de guardián. El zorro, escribe Efraín Morote Best, "Hoy, en las sierras del sur, es el perro de los espíritus de las montañas" (1988: 87) y Domínguez Condezo testimonia, "Dicen que los *Jirka*-s tienen ganados como los hombres: El zorro es su perro; *washwa*, su gallina; añaz, su chanco; el puma, su gato; venado su cabra; el cóndor, el ratón, etc. Tal que cuando los hombres cazan venados, los *jirkas* envían a sus perros (zorros) y devoran a las ovejas y el cóndor parece furioso en defensa de la naturaleza." (2003:15).

Estos elementos identifican al zorro como un personaje que reúne, a pesar de su habilidad natural, un conjunto de disvalores que se oponen al nuevo orden ecuménico que la Iglesia promocionó. Cada uno de los actos del zorro se asocia a la condición de un héroe que no acata los nuevos valores, por lo mismo, es objeto de burla. Como personaje, remite a la percepción que se ha elaborado a lo largo del siglo XX, es decir, a la de un protagonista que finge ser, que aparenta sin serlo (no es el dios andino), que no se satisface de su condición de ser, por lo que asume la personalidad de otro. El zorro, a su vez, es un ente sancionado, queda, desde la historia mítica fuera de la cultura, pues, siempre será despreciado por la gente; aunque pertenece a la esfera de los *aliados* (posibilita el triunfo de un héroe cultural frente a un anti-héroe andino). El zorro es *mediador* de lo que sucede en el mundo de arriba y el mundo de abajo; el diálogo del zorro, además, grafica uno de los nudos más tristes de la historia andina (noticias de la invasión), por lo que, postulamos su condición en el ámbito de la cultura. Es decir, aunque es un héroe andino ambivalente: al mismo tiempo que se corresponde con la naturaleza, pertenece al mundo de los dioses. Es a su vez un personaje desacreditado, pero pervive en la memoria, precisamente, por su condición de semi dios, posee el kamaq de los dioses, de allí que anuncia noticias o trasmite fuerza a los runakuna.

## 5. EL ZORRO EN LA RECOPIACIÓN DE ADOLFO VIENRICH

Adolfo Vienrich puso especial interés en una de la serie más interesante de relatos andinos, me refiero al ciclo del zorro. La imagen que tenemos del zorro será más o menos completa en la recopilación publicada en 1905; lo que quiere decir, que como “etnógrafo” puso atención a una de las historias presentes en la memoria indígena que los campesinos tarmeños narra(ba)n. Debe recordarse que estas sagas nos llegan ahora a modo de fragmentos, que restituyen algunos de los elementos del relato primigenio. De los doce relatos que presenta *Tamapap pacha huaray*, seis asumen el ciclo del zorro:

2. *Atokhuan puma*/ El puma i el zorro: *Atuqwan puma*.

3. *Atokhuan rachac*/ El zorro i el sapo: *Atuqwan rachaq*.

6. *Huachuahuan atok*/ La huachua i la zorra: *Wachwawan atuq*.

9. *Atoc, cuntur, quilishhuan (Nunatugogba huanuynin)*/ El zorro, el cóndor i el cernícalo (*El fin de un fatuo*): *Atuq, Kuntur, Kilishwan*.

10. *Huachuahuan atok ALINNINPAJ JUC ALISGANNIN GANMI*./ La huachua i el zorro.

Donde hai uno bueno hai otro mejor: *Wachwawan atuq alinninpaq...*

12. *Illekhuan atok*/ La lora i la zorra: *Illiqlwan atuq*.

El relato 2, *Atokhuan puma*, El zorro y el puma, narra cómo nuestro héroe comete un latrocinio. El zorro no caza su presa, roba a quien sí lo hace: “Huk atuk taparaqninshi, aywakuptin, hawkanta ashpirkur, ali kitchakurun pumapa pampakuyninta. Un zorro que había estado mirando, dice, con cuidado comenzó a escarbar y abriendo bonito descubrió la comida del puma” (2.3). Al final del día el puma retorna, pero no encuentra los restos de su presa, de la llama, por lo que va en

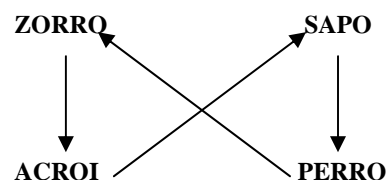
busca del “ladrón”, “pinakusha swata ashiq qatipara | molesto se ha ido tras el ladrón” (2.3). Encuentra al zorro en el solaz de su siesta, este siente que lo molestan: “uqshawan sinqanta tupyhipay” (2.7); mueve su cola y habla sin que el puma se lo pida. Cree que se trata de las moscas “¡Ashuy chushpi, chaylaraqmi pumapa mikuyninta kichuramuu! | ¡Fuera moscas! Recién nomás me he comido el fiambre del puma!” (2.8). La palabra lo traiciona, pues se vanagloria de haber robado la merienda del felino. Entre éste y el zorro no existe una línea directa de reciprocidad. En términos simbólicos, si bien el relato no narra cómo el puma ha cazado su presa, podemos imaginar que éste se esfuerza y se empeña en “cazar” cuya equivalencia sería “trabajo”; en oposición, el zorro, por el contrario, obtiene sus alimentos en mérito a un disvalor que evoca la condición de *ocio* que deviene no sólo en un acto infraterno sino un hecho sancionado por la comunidad: *robar*. Esto nos recuerda, por oposición, al zorro en su estado anterior, cuando atup no robaba, se dedicaba al cultivo de su chacras y no cometía latrocinios, según ha testimoniado doña Julia Lastenia Sangay A. (Mires 1992: 52-53). El zorro se desacredita en el imaginario andino, será sancionado por ocioso y ladrón, por eso, su destino, metafóricamente, será su desaparición, lo podemos esquematizar así:

#### **ALIMENTO (caza)**

	CAZA- TRABAJO	OCIO- ROBO	HABLA
<b>ZORRO</b>	--	++	++
<b>PUMA</b>	++	--	+-

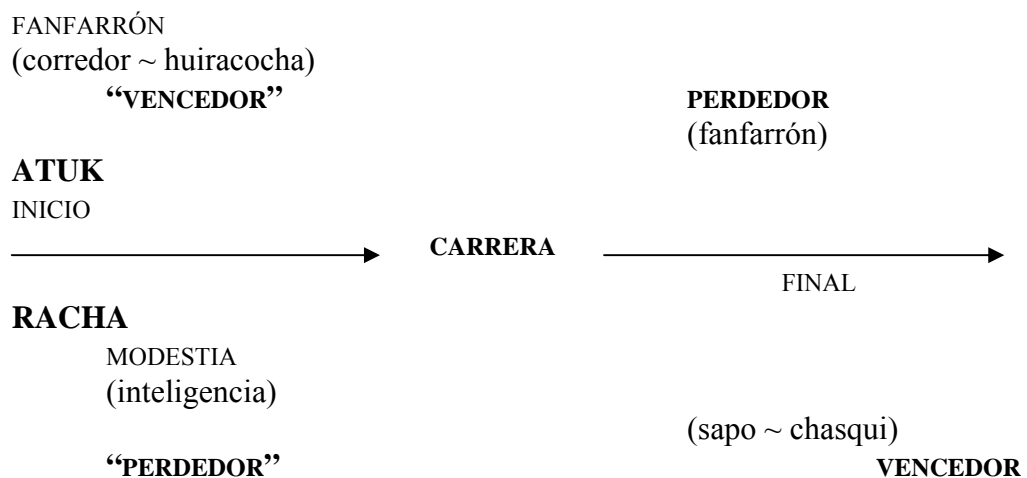
*Atokhuan racha*, El zorro i el sapo, relato 3, exhibe una estructura circular propia de los relatos orales. Si la historia empieza afirmando una situación está misma,

a pesar de lo contrario, la defiende el zorro. La palabra en boca de nuestro personaje comunica apariencias, el personaje zorro se presume un triunfador, opera con soberbia; sus actos, en el relato, resultan un atropello a los animales más pequeños y menos aventajados. A esta primera apariencia se suma la condición reclamada por el zorro, la de señor, “huiracocha”, atributo que no le corresponde al “tiwa”. El “tío Antonio” expresa que es el más rápido y veloz, y hace alarde de su capacidad para vencer: “Nuqanuyqa mananpis wayramunchu qatiparariman pichqa satcha akra alqun, charamuu chinarqa mana ima qamptinnuyshi. | ‘Yo soy el más veloz de todos’, decía un zorro a un sapo, ‘ni cinco de los mejores perros, podrían conmigo [ganarme a mí]’.” (3.1) Busca luego, con toda presunción, retar al sapo; este acepta el desafío. El despropósito de la propuesta genera hilaridad en el lector oyente, pues resulta una parodia la carrera; además, se invierten los roles. Imaginamos a ambos personajes en una disputa desigual: el zorro dando largos trancos, al sapo saltando tramos cortos, poco a poco. Sin embargo, el cambio de los roles, tiene lugar *hamp’atu* usa su inteligencia para vencer la ligereza, fanfarronería y soberbia del zorro. La carrera se inicia: la caricatura es que el batracio trae como juez a un perro, el zorro lo hace con el “enemigo” del sapo, un acroi. La elección de los jueces supone la presencia de los oponentes, así zorro se opone a perro y sapo a acroi:



El personaje pequeño ha invertido la lógica del zorro. El *racha* acepta el reto y corre, exactamente porque resulta más hábil que el propio zorro; ha utilizado su inteligencia

para vencerlo. El triunfador será el pequeño personaje. La fanfarronería, locuacidad y desenfado en el uso del lenguaje no le permiten aceptar su condición de perdedor; se trata, en definitiva, de un protagonista que no acepta que ha sido derrotado: “Atuq pinakushash qhawachakun, chakimi qura karachu watakarun nirakur, hichay hananman huknuymi. | El zorro molesto decía que sus pies, que sus canillas, se habían enredado entre las malezas, si no, de hecho hubiera sido el primero.” (3.20). La estructura circular está íntimamente vinculada a una representación aparente que en boca del zorro será un despropósito. El zorro se presenta como lo que no es; derrotado por el pequeño animal, aún así busca justificarse. Esta falsa representación se exhibe en las propias palabras del zorro, será un personaje que, en exceso, se vanagloria. Su palabra lo traiciona, no acepta su condición de perdedor:



El relato 6, *Huachuahuan atok*, La huachua y el zorro, se inicia con una pregunta: “Tapukun wachwatash atuk, ¿imanirta wawaykunapa chaki pukakama? | Una zorra, preguntó a una huachua, dice, ‘¿Cómo tus hijos tienen sus patitas coloradas?’.” (6.1.) y remite al habla. La respuesta es asumida de manera lineal; confunde el signo con la cosa. No distingue la pantomima ni la burla que le hace la palmípeda. Cree en la palabra

de la comadre, pero ésta se está burlando de la zorra. Hace lo que le dice: “–Nina hananmanmi nukaqa churaraa pukacharinampaq. | -En fuego ardiendo los coloco para que las tengan rojas [sus patitas, le ha respondido la huachua].” (6.2). Todo presagia que el uso de la lengua es equívoca en el zorro. El lenguaje, absolutamente, resulta adverso para los usos del zorro, de la zorra. Es crédula y torpe. Lo que hace que la performance del zorro transite de personaje hábil a torpe, de “señor” a *opa*. La interpretación lineal de la palabra de la huachua tiene consecuencias dramáticas: la muerte de sus crías. La zorra busca a la huachua para vengarse: “Pinakusha atukqa ashikuyan ashियाq wachwata | Molesta está la zorra que la busca y busca a la huachua” (6.5).

<b>ATUK</b>	<b>WACHWA</b>
----	“patas colorada”
parecer	ser
(deseo)	(palabra)
horno	----
<b>morir</b>	<b>huir</b>

El relato 10, “*Huachuahuan atok*, La huachua y el zorro”, por el contrario, se trata de un protagonista cuya primera imagen es la de personaje que cumple con sus obligaciones básicas, como conseguir alimentos para sus cachorros: “rurarkur achka pishquta charirunaq | cogió muchos pájaros” (10.1), pues, discurría “churinkunata pariyaqlata charita yachachinanpaq| pensando en que sus crías aprenderían a cazar.” (10.2) Pero esta primera imagen se ve interrumpida para desviarse de su camino, lo que configura una interrupción del relato y define al personaje como trasgresor. Encarga los productos de su caza a la huachua: “Chayshi charurkanin: ‘Comaa wachwa, kaylata churayalapamanki, nakalam kutiramuskaq’ | –Comadre huachua, por ahí nomás habrás de guardar este costal- dice entonces, le ha dicho.” (10.5). La gansa andina tiene como

característica la curiosidad y es asociada a una segunda historia que alterna con la linealidad del relato: su indiscreción la hace perder la “caza” del zorro. Lo que instala el quiebre de su contrato con el zorro, por lo que la huachua será perseguida. Tendrá que engañar al zorro con un costal lleno de maleza de espinas. Es eso lo que lleva a su madriguera, donde sus crías y su pareja lo esperan hambrientos. Estos se alistan y lo único que obtienen son heridas: “Ankupaypaqshi taytaninga, yawarpita mana kaway, kamash lawtisha, runkutaqa pampaman saqtarun, ticharun lapay chari pakurkay nirkur, hukniqlash nitipakararin| Con mucha pena vio como sus crías estaban ensangrentadas, cómo habían saltado y cogían lo primero que encontraban. Burlados como estaban, lo único que se escuchaba era el chillido y la sangre que les salía de sus carnes flacas.” (10.24) Luego, el zorro procurará vengarse de la huachua, pero ésta ha huido ya. Su palabra ya no convence ni sus relaciones acentúan un estatus de reciprocidad, a más de que en su ofuscación muere, por que confunde la realidad.

**ATUK**

caza - saco

---

(aves)

crías

**víctima****WACHWA**

almacena - curiosa

sustitución

(espinas)

---

**“muerte”**

En el relato 12, *Illekhuan atok*, La lora i la zorra, en efecto, aparece el *zorro del cielo* que será motivo de extenso análisis más adelante. Esta vez la *atuq* quiere ir al cielo para colgarse de la luna ayudado por el cóndor. En su ascenso una lora lo encuentra y comienza a burlarse de lo que está haciendo la zorra, sus mofas son desenfrenadas que provoca el insulto de la zorra. Ésta le indica que no corte la sogá que es delgada, la lora hace lo contrario. Nadie la auxilia a la *atuq*; a pesar de sus gritos, nadie lo aguarda, su

cuerpo se desparrama. Hay tres elementos de la memoria del relato: (1) la memoria garcilasiana de cómo la luna tiene una mancha y está representada a la luna; que en el relato yunga, más bien representa al zorro indígena que se había enamorado de ésta; (2) el zorro y el loro son seres que pertenecen al mundo de la naturaleza, ambos en los relatos se han convertido en personajes irreconciliables, ambos han sido sancionados a vivir lejos de la gente por Cuniraya Huiracocha; y, (3) El relato no recoge la parte del mito etiológico, no dice que ha ocurrido con los restos del zorro. Sólo sabemos que la gente no salió en su auxilio: “Manash pis mayanchu, pampaman tcharamur chiqtarun. Pero nadie, dice, lo sintió. Cuando cayó se hizo trizas en la pampa.”(12.11). En otros relatos sabemos que de allí surgen todos los zorros que conocemos en los andes.

Los relatos de Vienrich remiten a un tiempo mítico donde los animales convivían con la gente y hablaban como los humanos, de manera que en la fabulación indígena, los animales actúan con referencia a los seres humanos, su accionar es similar: trabajan o son ociosos; son disciplinados o desordenados; modestos o soberbios; parcos o fanfarrones, etc. El uso del lenguaje en boca de atup se presenta como un atributo desmedido, las más de las veces poco oportuno y casi siempre desafortunado, de manera que su locuacidad no le permita mantener satisfactoriamente sus relaciones, por lo que provoca situaciones de conflicto y desencuentro. Su habla es motivo de muchos de los desatinos del zorro andino, por eso fracasa. El habla lo descubre, su fanfarronería lo sanciona. La ecúmene andina sanciona el robo. La palabra del zorro no está autorizada, roba y su habla lo condena. El resultado de su impertinencia es el hecho de quebrantar reglas de convivencia, incluso con sus aliados, este resquebrajamiento para el mundo andino.

En todos estos casos el *habla* juega un papel principal en la realización del relato. Si sólo se revisa desde la ecúmene, estamos condenados al fracaso, en tanto que nos acerquemos al uso del habla del zorro como interlocutor podremos entrar en la dinámica de la función mítica. El protagonista zorro será entonces descalificado porque su habla locuaz lo lleva a la fanfarronería, desdibuja su condición de mediador entre los mundos de arriba y de abajo, para llegar a convertirse en un modesto personaje que ha retornado a los simples fueros de la naturaleza. Es un ser que a sí mismo se descalifica, usa o acude siempre a la mascarada, se imagina como “huiracocha”. Si bien lo reconocemos como hábil, la simulación y el despropósito lo lleva al fracaso y a la inhabilitación, por eso, pertenece a ese tipo de personajes que abandonan su propio yo, se mira como el otro no siendo, etc.

En el esquema de Lucy Jemio, el zorro aparece, como un perdedor, por eso su contrincante se convierte siempre en vencedor. Esto se explica, según Jemio Gonzales, porque en la cosmovisión indígena lo que está operando es una suerte de inteligencia campesina cuyas reflexiones, anota a modo de conclusión: “mientras el zorro es irreflexivo, crédulo y fanfarrón su oponente es reflexivo, ingenioso y discreto, definiéndose así, ambos personajes, como el perdedor y el vencedor, respectivamente” (Jemio 1993: 92). Tal inteligencia desdibuja al zorro como entidad mediadora al querer representar lo que no es. No es un huiracocha, tampoco un cura, ni un personaje ganador, por eso “Su fracaso recurrente -por no ser y por su condición de trasgresor- plantea el problema de la negación del ‘Yo’ y el de la trasgresión con sus correspondientes consecuencias” (Ibídem: 93); pero al mismo tiempo puede leerse

como lo hace don Domingo Sangay Asencio: “Es una burla que en los cuentos aparece como zonzo, o que siempre pierde, pero en la vida real no es así, es el más dañino de los animales de la sierra.” (Mires: 150-151). Pero todo esto corresponde a la sabiduría indígena que hace del héroe un antihéroe para efectos de las representaciones sociales, pero simultáneamente no olvida su condición de mediador, condición héroe vinculado a los dioses, por eso ocupa un lugar privilegiado en la conciencia mítica andina y en la vida cotidiana en los andes, recuerda los buenos tiempos de cosecha, el buen año: “Sichus claruta waqan “¡waqaqaqaqá waqaqaqaá!” allin claruta chayqa “allin wata” nin.” (Chirinos-Maque 1996: 194, 195) y su *qamasaniw*, coraje, se lleva si se tiene su cola o su cuero, porque lo “usa se inviste del coraje del Zorro, tan necesario en empresas riesgosas” (Jemio 1993: 48).

## 6. PRAGMÁTICA DE LA FICCIÓN

El texto que está identificado como relato 9 “*Atoc, cuntur, quilishhuan (Nunatugogba huanuynin)*/ El zorro, el cóndor i el cernícalo (*El fin de un fatuo*)”, fue recogido por Adolfo Vienrich antes de 1904 y tiene la particularidad de hablarnos de un héroe cultural andino: el zorro. Todo pareciera dar cuenta que el zorro no fue siempre ese protagonista que es severamente castigado por el fabulario popular, sino más bien un personaje hábil y astuto; el símbolo del encuentro entre los que viven arriba y los que viven abajo, de la fluidez de comunicación entre pisos ecológicos y venerado en el imaginario indígena, por ser nuestro ancestro y divinidad andina. Aunque en el relato 9 el zorro ha devenido, descalificado ya, en un anti-héroe.<sup>21</sup>

### 6.1. Nivel superficial.

El texto narra una de las más connotadas aventuras del zorro, su participación en la fiesta del cielo y su cruento retorno que termina con su muerte. Los personajes de este relato son el *atuq* (zorro), el *kuntur* (cóndor), el *yayaku* (“portero”~ nuestro Dios, espíritu del cielo), los *nunakuna nawpa* (“espíritus”) y el *kilish* (cernícalo). Los espacios marcados en el texto están dados por la tierra (*pacha*) y el cielo (*hanan-pacha*).

---

<sup>21</sup> Este trabajo es resultado de varias indagaciones, en especial, la que hicieramos a propósito del curso de Pragmática que dictó William Hurtado de Mendoza en la Escuela Andina de Posgrado y que actualmente circula como libro: *Pragmática de la cultura y la lengua Quechua* (2001).

**6.2. El texto:**

1. Zorro quiere ir al cielo (1-2):

$Z_1 = \text{zorro desea ir al cielo.}$

2. Contrato (3-8):

$Z_2 = \text{zorro + cóndor > contrato.}$

3. Viaje al cielo (9-10):

$Z_3 = \text{zorro + cóndor > abandona tierra, suben al cielo}$

4. Cielo (11-18):

$Z_4 = \text{zorro jaranea y "espíritus" se burlan.}$

5. Fiesta en el cielo (19-24)

$Z_5 = \text{zorro se emborracha > cóndor lo abandona.}$

6. Zorro abandonado (25-31):

$Z_6 = \text{zorro solo en la pampa > sogá, retorno.}$

7. Cernícalo/ zorro (32-44):

$Z_7 = \text{zorro / cernícalo (~loro) > disputa discursiva > picotea sogá}$

8. Muerte del zorro (45-49):

$Z_8 = \text{se rompe la sogá > zorro cae > muere}$

9. Extra texto: Moraleja (50).

**0. Kaynuymi nunatukuqkuna ushiyan  
yanapaqinkuna kachariruptin**

*Así terminan aquellos que aparentan ser gente  
cuando los que les prestan su ayuda los abandonan.*

De donde el texto Z está conformado por la sucesión secuencial tal que:

$$Z = Z_1 + Z_2 + Z_3 + Z_4 + Z_5 + Z_6 + Z_7 (+ Z_8)$$

### 6.3. Nivel profundo

El texto ofrece un conjunto discursivo cuyo sentido es descalificar a un héroe andino. Es decir, el relato muestra marcas que hablarían del cambio que se opera en este héroe cultural y su conversión en antihéroe. Esto lo veremos en cuatro aspectos:

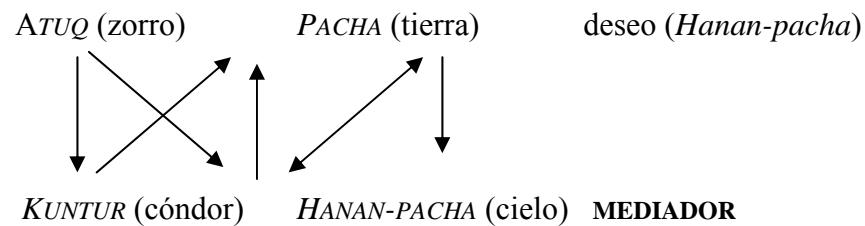
#### 6.3.1. Reciprocidad y mediación

El texto va revelando *increscendo* la naturaleza del viaje al cielo de atup. Para, el zorro tendremos que convenir en que no hay imposibles: en cualquier situación y espacio él puede actuar. Así, un imposible como subir al cielo, es realizado gracias a la presencia de un ayudante, su compadre cóndor. Es el cóndor el que establece las condiciones de verosimilitud del relato, es un ser que sube a las alturas, vuela y puede, entonces, subir al cielo. De modo que entre zorro y cielo se produce una relación de naturaleza similar. Así:

	<b>KUNTUR</b> (cóndor)	<b>HANAN-PACHA</b> (cielo)
Ubicación	<i>hanan</i> + - (altura)	<i>Hanan</i> ++ (altura)
Características	<i>wayra kay</i> ++ (ser aéreo)	<i>Mana - pacha</i> + (no-lugar)
Dominio	<i>pari</i> + (vuelo)	<i>hanan</i> ++ (nubes, etc.)

Lo que equivale a decir que el cóndor es quien está en condiciones de subir a ese espacio que “no” le está permitido al zorro. El cóndor será entonces ave mediadora entre la *pacha*, el espacio terrenal, y el *hanan-pacha*, el espacio celeste (no-lugar). Y la

condición de logro se da como consecuencia de dos cosas: uno, la relación de compadrazgo, que como metáfora articula el texto en los términos de reciprocidad, tanto zorro como cóndor se deben mutuamente favores; dos, el zorro es presentado aquí como un ser lleno de vida, síntoma de que puede acarrear algún tipo de peligro al compadre cóndor, por eso éste propone un contrato.



Desde esta perspectiva, el zorro puede realizar su viaje: uno, porque es un personaje que asume desafíos y es capaz de afrontar imposibles; dos, porque el zorro está preparado para establecer alianzas con personajes que viabilicen sus empresas; tres, porque el cóndor siendo mediador entre tierra y cielo, puede realizar el viaje exitosamente; y cuatro, porque el compadre cóndor es garantía de retorno al espacio de origen. Esta habilidad, sin embargo, se ve cuestionada por los roles asignados en el relato al zorro y se constituyen en señales iniciales de la descalificación del zorro que dan cuenta del antihéroe: “mankamushiq”, “tulu kachkapakuq”, “riqsichata wilapararina”; porfiado, chismoso y mentiroso (9.1); o como traduce Vienrich “perrito de toda boda” (Thp: 99), apuntan a descalificarlo, por eso, comparte con su compadre el cóndor, la condición de “Swamayinpa” (9.3), “compañero de rapiña” (Vienrich, Tph: 99).

### 6.3.2. Un espacio de burla

En el segundo nivel de análisis revisaremos quién se burla de quién. Hasta ahora sabemos que el zorro pretexta ser buen músico: “Charanku ashpitan yachaa, nunakuna kushichiqmi shamuraa” (9.14). Incorporado a la lógica de la fiesta, quienes se burlan del zorro son precisamente los “espíritus”. Así lo sabemos por la fijación calificativa de “nunakunaba nawpaqninman” (9.16). El zorro abandona su racionalidad de rapiña para aventurarse al carnaval y ser el centro de la mofa. Esto es la inversión de roles, la habilidad del zorro será suplantada por los espíritus celestiales. El que se lleva el chasco es el zorro. En la burla de los “nuna nawpa” no hay acaso una suerte de señalización de este universo aculturado, exactamente para hacer aparecer a los “ángeles” en una humanidad semejante al de la tierra. Se burlan de él, lo emborrachan y le roban su charango (9.18, 9.25). Lo que posibilita el abandono por parte del compadre cóndor (9.22-24). El personaje zorro se queda en un espacio que no le pertenece, a partir de esto se abre una nueva faceta del antihéroe: es jaranero, irresponsable y borrachín.

<b>HANAN- PACHA</b> (cielo)	<b>NUNAKUNA NAWPAP</b> (espíritus) burla control	<b>ATUK</b>  (zorro) no-burla descontrol
------------------------------------	---	--

Este descontrol es común al universo de arriba y de abajo y el zorro comparte los mismos signos. Ahora el proceso se ha invertido. La buena chicha hace que el zorro confunda y olvide su propia espacialidad, abandonado a su suerte no hay posibilidad de la participación del mediador. La burla al libertino se condensa en la sanción que los “espíritus” aplican: dejarlo solo y sin su vihuela en la versión que da Vienrich (charango en la versión quechua).

### 6.3.3. Dualidad espacial

Un tercer nivel de análisis del texto estará representado por el espacio que aparece como dual. Lo que equivale a decir, que el cielo será *espejo* de la tierra y esta dualidad es la posibilidad de ficcionar la representación del zorro como el antihéroe. La economía del relato no se detiene en describir el espacio terrenal, salvo por las notas que dan cuenta de la secuencia: nevados, punas quebradas y nubes (9.9) que suponen sustantivamente una graduación de altura. Entonces, ¿qué es el Hanan-pacha en el relato? Será: “Hanatash, uratah purikun mana pitaash tarikurqur, purun purun pampachu, uqshala winakuqchu | De arriba abajo, dice, deambula sin hallar cómo salir de esa desolada pampa de paja, de ichu nomás” (9.29); o, como traduce el autor de *Tarmap Pacha Huaray*, una “extensa(s) pradera(s) sin ser viviente donde solo crecía paja”. Es un territorio espejo equivalente a lo que hay en la tierra. Esta imagen ha sido trabajada por Efraín Morote Best en sus monografías reunidas en *Aldeas Sumergidas*, recuerda que: “El Universo en la comunidad de Sallaq (Quispicanchi, Cuzco, Perú), como en otras de la sierras del sur, está dividido en tres planos: “*Hanaq Pacha*” o el Mundo de Arriba; “*Kay Pacha*” o el Mundo de Aquí y “*Ukhu Pacha*” o el Mundo de Abajo.// El Mundo de Abajo está poblado de pequeños seres que cultivan pimienta y crían cuyes, que son sus vacas. En el Mundo de Aquí vivimos los hombres, los animales, las plantas y ciertos espíritus que van desde las almas de los montes hasta las almas de ciertos muertos. En el Mundo de Arriba viven también unos espíritus, algunos santos y ángeles. Dios, la Virgen Purificada y la Virgen Dolorosa y, especialmente, las almas de los niños, que cultivan flores. Por eso, cuando mueren los niños, si son varones se les pone, en las manos, herramientas en miniatura, y si son mujeres, cantarillos en

que deben transportar el agua a los sembríos” (1988: 98) y sugiere que “El cielo es la proyección del mundo en que vivimos” (:99). En el relato que estamos analizando son las características del evento las que dan señal de espejo: la fiesta semeja en el discurso al carnaval como inversión del mundo: bailan pasacalles, toman buena chica, hacen bromas, es el mundo de un día fugaz, recuérdese que el cóndor retorna porque la noche está próxima. De hecho, podemos pensar también en la idea de feria, como lugar de encuentro y concentración de la población, luego de lo cual, otra vez, la población retorna sus comarcas, a sus ayllus. Por lo que, es posible sostener que el mundo de arriba está imaginado como un mundo espejo del mundo de abajo.

### MUNDO

HANAN (De arriba)	URIN (De abajo)
HANANPACHA (Cielo)	PACHA (Tierra)
NUNAKUNA NAWPAP (“espíritus”)	ATUK (zorro)
BURLA	BURLA
UQSHA (paja)	UQSHA (paja)
KUSHIKUY (fiesta)	KUSHIKUY (fiesta)

### ESPEJO

Dicho de otro modo, la pampa será la metáfora del espacio vacío de contenidos, una representación extendida del espacio de abajo. La paridad que tras esta imagen sería más bien la *Pachamama* –la desolación de la pampa-cielo no sería sino una representación de una parte del mundo regido por ella, de suerte que se puede admitir dos elementos vitales en la secuencia: los cerros, con sus nevados y quebradas y las nubes que conforme se avanzan se alejan del espacio tierra. La sanción desde la tradición oral será la imaginada en esa realidad espejo como universo invertido.

#### 6.3.4. **¿Antihéroe, el zorro?**

Un cuarto nivel de análisis es el proceso de incorporación en la poética oral del zorro como antihéroe. En otras palabras, este relato anterior a 1904, singulariza la forma como el zorro andino se convirtió por ósmosis en antihéroe para representar la habilidad criolla o el mundo hispano, para iniciar su nueva travesía la de un personaje que, no quiere ser el “mismo”, que quiere ser el “otro”. Como un sujeto ahora sí subordinado. En los dos niveles anteriores hemos dado cuenta de la habilidad del zorro para desarrollar estrategias que le permitan su cometido, es capaz de vulnerar una regla, siendo animal de tierra (aunque cumple funciones mediadoras entre el mundo de arriba y el de abajo) busca que su compadre cóndor lo lleve a la fiesta del cielo. Y hemos visto, también que el zorro es capaz de agradar a nuestro “yayaku”, a la “autoridad” celestial. Pero también, hemos ido recogiendo los signos del antihéroe. El zorro no es capaz de negociar con el ave del espacio de arriba, me refiero al cernícalo. No hay elementos que supongan niveles de reciprocidad no es compadre del zorro, no pertenece a su entorno ni a su ayllu. El zorro actúa como runa, no mide el peligro; ahuyenta, olvida que ese no es su espacio, que sí lo es para el rapaz cernícalo. Anuncia su fracaso porque no alcanza a establecer un contrato, la palabra lo traiciona. El cernícalo no acepta la “invasión” de un personaje que no sólo se irrita, sino que insulta y descalifica; su función será concluir la sanción, es decir, la anulación del antihéroe en el relato. Tanto cernícalo como zorro se cotejan con soberbia, por eso, la réplica continua y mordaz. El poder del killish está en el dominio de ese espacio, por lo mismo, de la finitud del hilo de la vida que pende sobre el zorro. El espacio espejo de la tierra logra su cometido: sancionar al antihéroe que ahora no sólo es jaranero, porfiado, chismoso, mentiroso y borracho; sino que, además, se autodenomina “señor”, wirakucha. Es decir,

en la imagen espejo, el zorro no alcanza la categoría de los seres que desarrollan una reciprocidad equitativa y conservan determinados valores; el zorro rompe con las reglas comunales que prefigura el relato, la soberbia y la pretensión, son por igual sancionados, pero al mismo tiempo, está sancionado respecto a dos elementos más, la mentira y el robo:

39. **Killishqa pinqakushash nin:**

*El cernícalo avergonzado dice le ha respondido:*

40. – **Manan wirakuchachu hanachushini urachushi wallpaswa, añashqa wawkinqa.**

*– No puede ser señor arriba, quien abajo es ladrón de gallina y hermano del zorrillo, dice.*

41. – **¿Nuqabita, parilaba munaqanchu purikuq takush ulqutukubamankiman hanan-pachata tulu waqkrubakuq aywarunqay rayku?**

*- ¿Podría hablar con alguien que aparenta ser señor después de tragar huesos en el cielo, yo que cuando quiero voy y vengo al cielo?*

De modo que el relato concluye como circular, tal como son los mitos, tal como se da en la oralidad. Ahora, la soberbia, la presunción, la mentira y condición de ladrón lo descalifica. No acepta la condición de compadre para cernícalo, pero tampoco es un *misti* Ni en el mundo de abajo ni el mundo de arriba.

### MUNDO ESPEJO

**HANAN** (Cielo) →

**KILISH** (cernícalo)

KUMPADRIN (compadre)

WIRAKUCHABA (caballero)

MANA SUWA (no-ladrón)

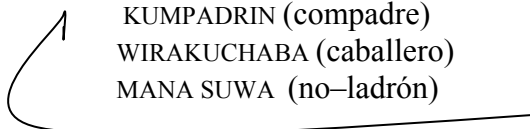
← **PACHA** (Tierra)

**ATUK** (zorro)

MANA KUMPADRI (no-compadre)

MANA WIRAKUCHABA (no-caballero)

SUWA (ladrón)



En conclusión, podemos sostener que el relato de procedencia oral “El zorro, el cóndor i el cernícalo” es en realidad un texto que construye definitivamente al zorro como el antihéroe. No anima al relato oral la noción de un espacio celeste distante, sino más bien la repetición del universo de abajo, en el sentido de que lo que ocurre es la inversión del mundo, el carnaval. Por eso, es una metáfora espejo. El mundo de arriba tiene las mismas virtudes y vicios de la sociedad de abajo.<sup>22</sup> La habilidad del zorro como *poder* se transforma en contrapunto del *deber*. Entre el poder y la pérdida de este se entrecruzan las relaciones básicas de una comunidad andina, la noción de compadrazgo y la noción de señor. La noción de compadrazgo permite romper el cerco inicial para llegar al cielo; luego, es esta misma relación es la que lo descalifica al no reconocer como componente de su ayllu, de su espacio al cernícalo. Desde entonces, el zorro se ha convertido en ese divertido antihéroe que aparece en la fabulación oral del área andina.

---

<sup>22</sup> La riqueza profunda de este relato se verá si es que se revisa el *Manuscrito quechua de Huarochirí* y el comportamiento de Atuq Antonio en otra área andina, como la boliviana.

## 7. DIMENSIÓN TEMPORAL: ESTRATEGIA DEL RELATO ORAL

Todo discurso manifiesta su modulación temporal. El manejo del tiempo es uno de los indicadores retóricos de la organización del discurso ficcional, en la textualidad quechua, el hablante siempre se ubica desde *kunan* (ahora) y *kaypi* (aquí), es decir, la enunciación tiene lugar desde un ahora (como noción de tiempo), que se actualiza en el discurso y desde un aquí (desde un lugar de enunciación)<sup>23</sup> que emerge como elemento de organización discursiva. La nuestra es una indagación etnopoética. De manera que el “momento del diálogo constituye el *kunan*, ahora, a partir del cual se organiza el tiempo hacia el pasado y el futuro” (Godenzzi-Vengoa, 1994: 40); en términos discursivos las “referencias deícticas al tiempo pueden ser hechas por los adverbios de tiempo y el tiempo verbal” (Ibídem). Podemos afirmar que *todo texto propone sus coordenadas de tiempo*, estas a su vez se combinan con la posición temporal que asume el oyente/lector, es en esas circunstancias que recupera el tiempo instalado del discurso. Así mismo, añadiré que tales coordenadas de tiempo proveen una definición sobre el tipo de texto que nos llega como hecho lingüístico, es decir, para usar palabras de Bajtin (1982: 270 ss.), resultan textos altamente formalizados. Voy a concentrar mis observaciones en la noción de tiempo que en quechua asume tres formas esenciales, las mismas que están referidas a un presente, un pasado y un futuro; y se vinculan, a su vez, con el momento de la enunciación del hablante. En referencia a esto encontramos un tiempo que coincide con la ocurrencia del hecho, es decir, con el ahora, con el *kunan*, este tiempo organiza las otras posibilidades temporales. Si el hablante se refiere a hechos y eventos ya realizados, éste corresponde al pasado. Si alude a circunstancias

---

<sup>23</sup> Tiempo y espacio se confunden en la cosmovisión quechua y aluden a un mismo lexema: *pacha*.

de aquello que aún no ha tenido realización en *kunan* y que tendrá lugar próximamente, estamos hablando del tiempo futuro. A estos tiempos fundamentales agregamos otros que hacen alusión a elementos en los que se advierte la postura del sujeto hablante respecto a los hechos. Esta noción de tiempo puede ser asumido como un hecho habitual, como asunto que no concluye o como un evento inconcluso o que da la sensación de que aún no culmina. Cada una de estas modalidades de tiempo están refrendadas en el discurso quechua por sufijos específicos, de estos me interesan aquellas formas que configuran la sintaxis de un relato tradicional. Estas marcas han sido estudiadas por Cerrón-Palomino, Cusihuamán, Godenzzi, entre otros, como “pasado narrativo”, “mítico” o “pasado no-experimentado”. Cerrón-Palomino lo explica de este modo para el Huanca:

el pasado narrativo, expresado por *-ñaq*, se emplea básicamente en los relatos, y alude a una acción prolongada en el pasado. En este sentido es diferente al pasado simple, que nunca es empleado en los reportajes o narraciones de cuentos y sueños. El paradigma que sigue ilustra el siguiente sufijo:

Paka- <i>ña</i> -a	‘yo escondía’
Paka- <i>ña</i> -nki	‘escondías’
Paka- <i>ñaq</i>	‘(él/ ella) escondía’
Paka- <i>ña</i> -nchik	‘escondíamos (incl.)’
Paka-paaku- <i>ña</i> -a	‘escondíamos (excl.)’
Paka-paaku- <i>ña</i> -nki	‘ustedes escondían’
Paka-paaku- <i>ñaq</i>	‘(ellos/ellas) escondían’

(Cerrón-Palomino, 1994: 109-110).

Años más tarde el mismo autor, al establecer un paradigma de correlación entre el quechua y el aymara, como *tiempo no-experimentado*, narrativo o mítico,<sup>24</sup> vuelve a recordarnos que “expresa una acción realizada sin la participación voluntaria, consciente o no, del sujeto” y que “Es propio de las leyendas, cuando se trata de una tercera persona, de las acciones oníricas, de aquellas ejecutadas inconscientemente, o de

<sup>24</sup> Igualmente, lo identifica con el “pasado sorpresivo” y se asemeja a pluscuamperfecto del castellano.

los actos de la primera infancia, recordados luego por el hablante como si éste desdoblara su personalidad.” (Cerrón-Palomino 1994: 109). A continuación plantea el esquema de realización:

los paradigmas del quechua y del aimara, en los que las marcas respectivas son *-sqa* y *v-ta<sub>v</sub>*.

<u>Quechua</u>	<u>Aimara</u>	
puklla- <b>sqa</b> -ni	anata- <b>tay</b> -tha	yo había jugado
puklla- <b>sqa</b> -nki	anata- <b>tay</b> -ta	tú habías jugado
puklla- <b>sqa</b>	anata- <b>tay</b> -na	él había jugado
puklla- <b>sqa</b> -nchik	anata- <b>tay</b> -täna	habíamos jugado (1–2)
puklla- <b>sqa</b> -yku	anata-pxa- <b>tay</b> -tha	habíamos jugado (1–3)
puklla- <b>sqa</b> -nki-chik	anata-pxa- <b>tay</b> -ta	uds. habían jugado
puklla- <b>sqa</b> -n-ku	anata-pxa- <b>tay</b> -na	ellos habían jugado.

(Cerrón–Palomino: 110)

Cusihuamán, lo asocia al pluscuamperfecto del castellano, lo denomina también *reportativo*. Y anota que: “Esta forma del pasado se refiere, en general, a cualquier acción real o supuesta que ha ocurrido sin la participación directa, o bajo un estado inconsciente, del hablante en cualquier tiempo anterior a la actualidad. Se marca con el sufijo *-sqa*, el cual ocupa el mismo lugar de *-ra/-rqa*” (Cusihuamán 1976: 170). Luego expone que esta forma temporal puede referirse a:

- “(1) Hechos históricos o prehistóricos”
- “(2) Escenas de leyendas, fábulas y cuentos”
- “(3) Actos ocurridos antes de que el hablante tenga uso de razón”
- “(4) Acción que realiza el hablante mientras se encuentra en un estado inconsciente, ya de borracho, ya en sueños”
- “(5) Hechos que transcurrieron sin que haya participado personalmente el hablante; éste sabe de ellos solamente por intermedio de otras personas o de otras fuentes de información”
- “(6) Situaciones nuevas, fenómenos que el hablante acaba de descubrir, por ejemplo la calidad y el sabor de los alimentos o bebidas que él acaba de probar o experimentar”.

(Cusihuamán 1976: 170-171).

Tanto en la propuesta de Cerrón-Palomino como en la de Cusihuamán se advierte una característica común, que este tiempo está referido a formas específicas de realización del relato: Rodolfo Cerrón-Palomino postula que este tiempo: (1) “se emplea básicamente en los relatos” y “en los reportajes o narraciones de cuentos y sueños”. (2) “Es empleado predominante en los relatos (motivo por el cual se le llama tradicionalmente “pasado narrativo”); por lo que “Es propio de las leyendas” (1994:109). Esta misma idea es la que maneja Cusihuamán para (1) y (2). Lo que equivale a hablar de su alta consistencia formal en la realización discursiva del relato de tradición oral.

De otro lado, me interesa resaltar aquí dos características, el desprendimiento que hace el narrador respecto a su responsabilidad sobre lo que dice y su uso en situaciones en el que el narrador no controla los hechos. El tiempo narrativo: “expresa una acción realizada sin la participación voluntaria, consciente o no, del sujeto” (Cerrón-Palomino 1994: 109). Aunque el autor de *Lingüística Quechua* hace una aclaración al respecto:

el quechua hace uso también de un sufijo para marcar una acción ocurrida en el pasado y que dependiendo de los dialectos, puede indicar un pretérito perfecto o como en las variedades sureñas centrales, una acción ejecutada sin control por parte del hablante (durante un sueño, por ejemplo), o puede indicar asimismo una actitud de sorpresa por parte de quien describe un hecho. (Cerrón-Palomino 1987: 273)

Esta ausencia hace que la función de este sufijo sea exactamente aquella que produce un efecto literario, según el cual el narrador ubica los hechos en un tiempo que se ha prolongado en el pasado, creando esa suerte de impresión que da consistencia al relato

tradicional. Detengámonos en las formas (1), (2) y (4) de Cusihuamán, que en mi opinión formalizan y dan sentido a la tradición oral. Examinemos los siguientes ejemplos.<sup>25</sup>

- (a) Manku Qhapaqqa Titiqaqam qochamantas lloqsimu-*sqa*.  
‘Según la historia, Manco Capac *había salido* del Lago Titicaca’
- (b) Chaysi chay p’asñaqa uña ukukuchata wachakamu-*sqa*.  
‘Y de esa manera, dice que aquella muchacha *dio* [que había dado] a luz a un osito pequeño’
- (c) Macha-sqa-s imaymanata rimayu-*sqa*-ni.  
‘Me dijeron que estando borracho *yo había hablado* un montón de cosas’.

En (a) la posición del verbo ubica un tiempo que corresponde a otra coordenada temporal, no al presente, sino al pasado, de manera que el pasado se define como si fuera un tiempo remoto, que no concluye, que se prolonga por efecto por esta marca para el verbo *lloqsiy*, salir, de tal forma que el verbo asociado a esta marca se traduce como *lloqsimu-sqa*, “había salido” y vinculado al héroe cultural asume la dimensión de un proceso más complejo sugerido por aquello que se reserva en la memoria de la historia. Se actualiza en virtud del recuerdo y establece una relación que corresponde a la historia oral, forma que si bien es histórica, desde la perspectiva de las mentalidades, por imprecisión temporal corresponde al relato de tradición oral. En el segundo caso (b), se trata de un relato típicamente oral. El verbo *wachakuy*, alumbar, parir, asume una ubicación en la sintaxis del relato cuyo significado se reelabora en función de la partícula que la acompaña, *wachakamu-sqa*, “había dado a luz”. A su vez se vincula con el reportativo *-s ~ -si (~ -sh ~ -shi)* que marca esa diferencia en la responsabilidad del hablante. Este mismo reportativo está a su vez imbricado con la naturaleza de un giro

---

<sup>25</sup> Estos modelos corresponden a Cusihuamán 1976: 170.

narrativo como “chay-si”, lo que convierte, aún más, a este enunciado en una frase que evoca su condición estrictamente narrativa. En el tercer caso (c), no existe un manejo consciente de los actos del hablante, de manera que al desdoblarse en una suerte de segunda persona asume sus eventos como realizaciones de otra persona, por lo que no acepta la responsabilidad de sus actos. En este enunciado se advierte dos verbos que aluden a ese desprendimiento, *machay*, emborracharse y *rimay*, hablar, el primero al asumir la forma *-sqa* y añadirle el reportativo *-s*, consolida el desdoblamiento del sentido, “es que dicen que había estado borracho”, no reconoce directamente que, en efecto, estuvo mareado; a ello hay que agregar, el segundo enunciado verbal que indica los actos cometidos por el hablante en su condición de beodo y de parlanchín tampoco los reconoce. Como se observa el narrador no tiene control de lo que se dice, por lo que podemos postular que se desdobra, como anota Cerrón-Palomino: hechos “recordados luego por el hablante como si éste desdoblara su personalidad” (1994:109). Tal sufijo, “se da como *-ñaq* (o variantes) en los dialectos QI y como *-sqa* (y variantes) en los demás.” (Cerrón-Palomino 1987: 273).

### 7.1. Tiempo narrativo en *Atuc*, *cundur* y *kilishhuan*

*Atoc*, *cundur*, *quilishhuan* presenta un tejido temporal donde el pasado transcurre como tiempo narrativo (*-sqa*, *-sa*, *-naq*, *-na*) respecto al pasado simple (*-rqa*, *-ra*, *-la*). En el relato, encontramos una frecuencia verbal que remite al texto a un evento pasado, tales enunciados afianzan su estructura en pasado narrativo y su relación complementaria con el pasado simple. Pero antes de iniciar nuestra reflexión sobre el manejo del tiempo no

experimentado vuelvo sobre los tres núcleos narrativos de *Atuc, cuntur, quilishhuan*: En el primero (1-10) se presentan las noticias de un zorro “zalamero”<sup>26</sup>, que compromete al compadre cóndor para que lo conduzca a la fiesta del cielo. En el segundo (11-32) se narra brevemente su estancia en el cielo y nos enteramos de las dificultades que atraviesa. Y, en el tercero (33-49) se produce la confrontación con el cernícalo y su muerte.

En el primer enunciado general del relato se aprecia dos situaciones: la primera, algo que ocurrió en un tiempo que se ha detenido y que resulta actual en cuanto se enuncia; y la segunda, es la reserva que hace el hablante del enunciado que da a conocer, de manera que pertenece al ámbito de lo fabuloso, pues antropomorfiza a los animales a fin de hilar el relato de manera tal que el narrador no asume responsabilidad de lo que se está contando. Este primer enunciado diremos es definitivo con relación a la consistencia del relato oral, en *Atoc, cuntur, quilishhuan (Nunatugogba huanuynin)*, leemos:

1. Juc mancamusgej atoctash; tulu catchkabacuj aljonoishi rejeshata,  
**Huk mankamuskiq atukta-sh; tulu kachkapakuq alqunu-y-sh riqsichata,**

huilapararina janan-pachachu marca cushicuy gananta,  
**wilapararina hanan-pachachu marka kushikuy ka-NA-nta,**

*Un zorro que todo ve, que todo sabe, dice,  
 que mascaba huesos como perro, dice  
 se había hecho conocer que arriba en el cielo una fiesta habría.*

---

<sup>26</sup> “Zalamero” resulta impreciso. El enunciado quechua: “Chayshi muskinay kaqwan” que traduzco como “Entonces, dice, este que todo lo sabe, que todo lo está viendo” (9.1). Dante Gonzalez, al igual que mi maestro Julián Loja, han insistido en que traducir como zalamero o chismoso serían acepciones limitadas dado que *manka muski* asigna una característica distintiva para el zorro, “el que todo lo sabe, el que está viendo todo”, acepción con la que coincidimos.

2. chaise musguinai gajhuan, cuyanacojmain cundurman ashij  
**Chay-shi muski-NA-y kaqwan, kuya-NA-kuq-mayin  
 kunturman ashig**

aihuacun, janan-pachata aparicuypa pusharunampaj.  
**aywaku-n, hanan - pachata aparikuypa pusharu-NA-mpaq.**

*Entonces, dice, este sabido [zorro] busca a su querido amigo cóndor  
 quería que lo lleve [en su espalda] al cielo.*

Como se aprecia el relato comienza con una forma indefinida, el zorro aparece con tales atributos; sin embargo, en la acción del relato los manifiesta: “Juc mancamusgej atoctash” (9.1). No se trata de un zorro determinado sino indefinido, tal imprecisión se asemeja a otro que alude a ese tiempo o al *nawpa pacha*, en los tiempos antiguos, es sustituido aquí por la focalización en el héroe del relato. Este elemento debe ser vinculado al proceso que marca las acciones del zorro, en tanto protagonista con atributos culturales muy bien definidos, de manera que *-na- ~ -sqa-*, se vincula a este primer elemento de indefinición en el relato. Obsérvese que la concentración del tiempo narrativo tiene lugar en ambos mitemas. En estas líneas se aprecia, “a él le habían avisado”, que había fiesta en el pueblo del cielo (“janan-pachachu marca cushicuy”; 9.1) y que había “olfateado”, y por cierto, había querido que lo lleven al cielo. Esta dimensión de un viaje completamente irreal, se transforma en forma de enunciado, según la cual el narrador no participa directamente como testificante. Desde la perspectiva de Rosaleen Howard–Malverde, esta forma verbal se confronta y coincide con la ubicación del hablante en tanto conocedor del hecho o evento narrado, me refiero al reportativo, que hemos visto antes, “estos dos rasgos gramaticales están estrechamente vinculados en el discurso narrativo quechua” (1999: 367). Es decir, hay una íntima relación entre el *-na- ~ -sqa-* y el reportativo *-shi*. En este mismo nudo

narrativo hallamos dos presencias que cautela el enunciado del relato “dice un zorro”, “como un perro dice” (9.1) y el enunciado de cambio narrativo, “Chaise”, “entonces dice” (9.2).

En un segundo núcleo de relato se puede apreciar lo siguiente:

29. Laguicusha micuybita huanunanta yuyarayarshi,  
**Lakikusha mikuypita wañu-na-n-ta yuyarayar-shi.**  
*En su pena, había pensado que quizás moriría de hambre, dice.*
30. yarbachacurun ocshapita huasca cauchuita, hualquinchaiba  
 jespicamunampaj.  
**Yarbachakurun uqshapita waska kawchuyta, wallqinchayba  
 qispi-ka-mu-na-n-paq**  
*Así fue como recordó que podía trenzar una soga de ichu,  
 como bulto se soltaría.*
31. Manarajsi achga junajtash, jatun huascata cauchucurgur, puncu  
 huechjacunanman ali huatarur catchargaramun,  
**Manaraq-shi achka kunaqta-sh,  
 hatun waskata kawchukurqur, punku witchqaku-na-n-man ali  
 watarur katcharka-ra-mun.**  
*Así que comenzó, dice,  
 hacer una extensa soga que amarró bien a la tranca de la puerta  
 como bulto se soltaría.*
32. chaipitaga, cushisha hualquinchaiba luchucuchaita jalacayamun  
**Chaypitaqa, kushisha walkinkayba luchukuchayta  
 qalakayamun.**  
*En eso que estaba bajando ha apareció un loro bullicioso.*

Este núcleo del relato releva la crítica situación en que se encuentra el zorro. Está solo y abandonado ante un horizonte que se confunde con un herbazal de ichu: “mikuypita wanu-na-nta yuya-ra-yar-shi, | pensó dice que quizás había de morir de hambre” (9.31), aparece como una situación inacabada, que no tiene límite en el tiempo y que se sostiene en el reportativo. Imaginada la solución, el zorro cubre todas las posibilidades

de consistencia del relato, por eso, amarra la soga como perpetuada en la puerta del cielo (wichqakunaman, 9.32). El tiempo que se elabora desde el relato es un tiempo lejano, como los tiempos míticos.

Al final, en el tercer núcleo enunciado, el texto concluye con la presencia del tiempo narrativo que perpetua el evento de la sanción y luego, se enlaza, fundamentalmente con la presencia del reportativo *-shi*.

46. ayhuacamun jabacharakur, chushita mantay! ocshata mantay!  
pachiarulasagchi niracur.

**Aywakamun qabacharakur,  
– ¡Chushita mantay! ¡Uqshata mantay!  
pachiyarulashaqshi nirakur.**

*Llamaba a gritos.  
“¡Una manta tiendan!, por favor,  
¡Ichu tiendan!”  
dando vuelcos ha dicho dice.*

La sensación del movimiento temporal es la de un proceso que al parecer no quiere concluir. Marcado en el verbo, *pachiyarula-sa-q-shi*, caer-moviéndose dice, el evento final del relato es acompañado por una noción de tiempo que refuerza la atemporalidad en el discurso, precisamente porque el tiempo tiene lugar como si el evento no quisiera concluir.

## 8. JUEGOS DE RECIPROCIDAD: ZORRO-CÓNDOR

Los movimientos de tiempo y espacio en el imaginario andino están bien limitados. El zorro en tanto sujeto *mediador* puede ascender, puede aparecerse en uno u otro espacio.

Conviene entender que el zorro no sólo está abajo (*urin*) sino que camina por el (*hanan*) y sobre la *pacha*, sin embargo, en términos míticos recordaré aquí que para los segmentos andinos este se vincula a *hanan-pacha* en el sentido de panteón imaginado de los dioses; así, por ejemplo, para los mitos andinos de la sierra de Ancash lo hallamos vinculado a la fecundidad. La *Mamapacha* le ha encargado que dirija su camino a fin de que los mortales no la vean. Américo Portella E. (1968: 28) lo explica del siguiente modo:

Consiste en la visión de una hilera horizontal y recta de neblina, separada por completo de las nubes y otras brumas, cuya extensión es de varios kilómetros de distancia por apenas unos cuantos metros de ancho. Parece un rollo largo de algodón suspendido en el ambiente por hilos invisibles. Es un encantador nimbo blanco e inmaculado que permanece largo tiempo sin que viento alguno pueda interferir.

Después que esa hilera de blanca neblina se haya desvanecido, recién los copos de los árboles menean anunciando que llegó nuevamente el aire fresco. Este fenómeno es casi diario, tan sólo en los meses citados.

Pasados esos días el cielo empieza a disiparse. Rápidamente maduran las mieses y se aproximan días felices de ricas y sucesivas cosechas.

Es la *Pacha Mama* que se ayuda del zorro, la que trae el tiempo de mieses, el tiempo de cosecha: “Afirman que ella, la diosa, por descender de cuna celestial, *ha elegido al zorro para que trace su camino y de esa manera nadie pueda mirarle*. De allí que ese fenómeno sea conocido como *Atojnani*, que traducido al castellano significa: camino del zorro.” (Ibídem: 29; énfasis mío).

De otro lado, la antropología huanca ha observado que el zorro es una de las divinidades que se ha instalado en los mitos locales. El mundo del caos es dominado por tres dioses civilizadores, uno de los cuales es el *Atuq*, el zorro, que pertenece al pueblo

Wanka. Es Godofredo Taipe quien ofrece esa interpretación, lo hace a partir de un relato de Choclococha, según este mito en los tiempos fundamentales el zorro participa de un programa civilizador: “No se sabe a punto fijo cuáles hayan sido sus nombres; pero, es cierto que uno de ellos era de complexión atlética, cara redonda, ojos fosforescentes i de instintos sanguinarios; el segundo tenía los ojos vivos i escrutadores, la nariz encorvada i de agilidad extraordinaria; i el tercero, cara larga, boca grande, ojos dulces i apacibles, sagaz i astuto”, para más adelante referir que estos se “convirtieron en tabú”, en divinidades para los pueblos, y que , “los Wanka [adoraban a]el perro peruano (el atokc: zorro)”. Y finaliza diciendo: “De hecho se convirtieron en apukuna (dioses míticos) i se apellidaron: *Apu Waman* (Dios Halcón), *Apu Oskco* (Dios León), i *Apu Atock* (Dios Zorro).” (Taipe 2003:185-186) La propuesta de este antropólogo se concentra en el reconocimiento de la condición de héroes civilizadores, vuelve sobre el tópico de la divinización del puma, el halcón y el zorro y su pertenencia al culto local:<sup>27</sup>

Los héroes tienen origen sagrado, pero al cumplir su misión cultural esa condición sagrada se refuerza, ya que después, el que fuera padre de los Chanka se convierte en puma o león andino (*Felis concolor*), el de los Pokra en halcón (*Falco peregrinus*) y el de los Lanka en perro (*Canis familiaris*). Estos fueron divinizados y se convirtieron en dioses mítico apellidados: *Apu Oskco* (Dios Puma), *Apu Waman* (Dios Halcón) y *Apu Atock* (Dios Zorro o Dios Perro). La denominación de “león andino” para referir al puma parece ser la homologación que hicieron los occidentales al león y al puma. La homologación del zorro con el perro puede deberse a que ambos son cánidos y a su semejanza icónica (de figura, aullido y algunas costumbres).<sup>28</sup>

En ambos casos, tanto para el callejón de Huaylas como para tierras huancas, el zorro

<sup>27</sup> Sin embargo, hacemos la observación sobre la postura dubitativa del antropólogo para efectivamente definir si se trata de un perro o del zorro andino, en todo caso, sí se trata de cánidos.

<sup>28</sup> En realidad se encuentra a este héroe en un relato fundacional que recoge Víctor Navarro del Águila, “Laguna de Chokclo cocha: origen de la civilización centro-sur andina” (*Las tribus de Ancku Walock*. Lima, Atusparia, 1983).

aparece asociado a las divinidades, como memoria vigente en los andes, por eso puede transitar de un lugar a otro, puede establecer un diálogo entre el mundo de arriba y el mundo de abajo y transitar de su espacio vital, la *Pacha*, a ese espacio reservado para la divinidades e identificado como *Hanan-pacha*; y es, por cierto altamente considerado y se le rinde culto. Su posición en la mitología andina, indudablemente, es de privilegio, pero esta condición se ve acotada por su torpeza; por eso el relato estructura sus marcas narrativas teniendo en cuenta el espacio como lugar de realización de la fabulación y es posible imaginar el fracaso del zorro en relación a sus hazañas.

En términos espaciales el relato que estoy examinando instala una doble lógica territorial: abajo (*Urin*) en términos de lugar donde se realiza las acciones y *Kay pacha* como el lugar allí en la tierra y su relación con el espacio de arriba *hanan*, imaginado como región divinizada, *Hanan pacha*. Considérese que este concepto está vinculado a las creencia de la religión católica, es decir como extensión celestial poblada por el dios cristiano, aunque se percibe también, que el interlocutor del relato es un *yaya* y *nuna ñawpa* es decir, una deidad andina. En ambos espacios, además de las connotaciones simbólicas serán escenarios de realización del relato. Si zorro y cóndor pueden moverse si ninguna restricción en *pacha*; el cóndor lo puede hacer sin reserva alguna en ambas comarcas. En tanto que el zorro sea asistido por éste es que puede participar de la fiesta. Esta aceptación se explica porque ambos animales son aliados. Entonces, el espacio de la naturaleza (abajo, en *kay pacha*) está definido por un territorio de complementariedades donde dichos personajes desarrollan transacciones, tal como se estableció ya (cf. acápite 3.2. de este capítulo): se evidencia una relación fluida entre zorro-cóndor, establecen un “contrato” el mismo que no será respetado por el zorro. La

limitación del espacio sugiere a su vez un código de liberalidades y prohibiciones. Se entiende que en el espacio de abajo, (*urin*) *pacha*, las relaciones se dan entre iguales y en la superficie que aparece como propio de su naturaleza zorro y cóndor pueden desplazarse libremente porque su condición de personaje mediadores, se mueven en el espacio de abajo. Tanto el zorro como el cóndor son deidades intermedias y ambos son seres aceptados por los dioses.

Cualidades/Personaje:	<b>ZORRO</b>	<b>CÓNDOR</b>
<b>Divinidad:</b>	asociados a Cuniraya Huiracocha	
<b>Espacio:</b>	Abajo-Arriba	Cielo-Tierra
<b>Tiempo:</b>	memoria mítica	
	Actual (Presencia hispana)	
	Noche	Día
<b>Hábitat:</b>	Cuevas	Picos
<b>Alimentos:</b>	(crudos)	
	Gallinas, ovejas	Vicuña, ovejas
<b>Condición:</b>	Más naturaleza (cerca de la cultura)	Más naturaleza
<b>Cualidad:</b>	Sagacidad	Fuerza
	Habilidad	Perspicacia,
	Desorden	Moderación

La eventualidad de la fiesta instala los probables límites. La trasgresión del espacio, el viaje al cielo, se comporta como una violación del orden simbólico, por eso el tono de carnaval y las consecuencias para el actor de ella frente a las acciones del cóndor. El límite de la presencia del zorro en el *hanan-pacha* está determinado por la duración de la fiesta, la presencia de este protagonista luego de la fiesta resulta una profanación, por eso el *hanan-pacha* se ha convertido en una suerte de *saqra puquq* o *purun purun*. Este no es el “espacio celestial” de la religión cristiana que la incluyó en la visión andina a partir del siglo XVII, será imaginado, en el relato, como una zona

donde no existe nada, como un lugar despoblado sin posibilidades para la convivencia (de la gente, de los animales). El retorno al estado inicial es sin gallinas, sin comida, sin nada, su vuelta es exactamente al lugar del castigo impuesto por los dioses de Huarochirí. Su regreso a la *pacha* será en condiciones adversas, de transformación, de muerte; de sus restos nacerán todos los zorros del mundo, pero también las espinas, etc.<sup>29</sup> Las transformaciones tienen que ver con el espacio y las líneas de reciprocidad zorro y cóndor, en realidad se asocian a un mismo sistema de intercambio y complementariedades. Ambiguo, sí. Pero pertenece a la memoria mítica aunque la fabulación lo presenta como antihéroe: para los quechuas y aimaras será un referente importante para su vida comunal y personal. Si recuerda a la memoria de los tiempos primordiales simultáneamente nos provee de una memoria social contemporánea, por eso la descalificación del zorro una vez más está vinculada a los diversos escenarios de la historia indígena, como una prolongación de lo ocurrido en la escena social con el indio y, simultáneamente, se recupera el relato de la memoria mítica.

---

<sup>29</sup> La aproximación propuesta, líneas arriba, sobre la achiqueé sigue vigente. La equivalencia achiqueé-zorro, serían uno de los elementos que definen el territorio andino en la configuración mítica del espacio. Este mito nos lleva al lugar de la abundancia: allí donde florece la papa.

# Conclusiones

*Etnopoética quechua* ha concluido con sus indagaciones sobre un tejido discursivo cuya complejidad se percibió como textos aislados unas veces, raros y extraordinariamente exóticos otras, sin que se visibilicen las complejas relaciones - reales y/o virtuales- que ellas establecían y aquellas que el canon consignó en los márgenes del territorio letrado. Más aún, si se piensa su continuidad como memoria en la trama de la tradición oral andina. Ha explorado el discurso de los patricios que intentaron su inclusión al consignar inicialmente a los indios como hermanos (wawqikuna), pero fue un ensayo ilusorio, pues, esa forma de pensar colisionaba con los supuestos de la nación decimonónica que imponía la comunidad de lengua y no toleraba el hecho de estar rodeados de voces quechuas y aymaras. Estas voces se escuchaban como un susurro que se ocultaba. Se las prefiere solo si éstas iban traducidas en la de España, así entraron en el salón del solar. Esto mismo ocurriría con el trazo de la escritura que la asocio a la necesidad de crear héroes culturales en las incipientes naciones andinas (el yaraví en la figura de Mariano Melgar y las takikuna en la de Juan Wallparimachi Mayta). Algunas formas vernáculas las hizo circular la misma ciudad letrada, así en Ecuador se consignó Atahualpa huañui como

*testimonio de la continuidad indígena hacia la mitad del siglo XIX; lo mismo en referencia al Manchay puytu y su consuetudinaria presencia en la tradición oral andina, sea como relato o canción, circulaba en diversos soportes y escenarios hasta llegar a los pliegos de una novelita romántica. A inicios del siglo XX Adolfo Vienrich nos ofrece un corpus de la literatura quechua que nos recuerda el cancionero tradicional y nos remite a una de las selecciones más notable de la sensibilidad y del fabulario indio: todo esto en **Tarmap Pacha Huaray** (1905) que reivindica como memoria indígena.*

*Para todo ello trace una ruta que amplía el campo específico literario, se apoyo en la precisión que otorga la filología quechua, en la definición de los eventos que enseña la historia y en la sabiduría de la etnografía que permite aproximarnos a la cultura como elaboración humana; por lo que suscribe como marco teórico las propuestas de la etnopoética. La siguiente formulación sintetiza lo que está tras el aparato crítico que en **Etnopoética quechua** he planteado: los textos de naturaleza indígena se leen desde sus postulados como entidades culturales y se indagan a partir de las diversas relaciones que establecen con otros textos y los contornos socioculturales que en estas operan. No desea ser una escritura aséptica ni esencialista. Entiende a la literatura como trama donde se configura el complejo tejido conflictivo que socialmente representan las prácticas simbólicas elaboradas en nuestra historia. Y lo hace para reivindicar un texto quechua publicado en una aldea letrada, que era punto de encuentro entre los que venían del sur e iban a la capital, entre los que bajaban de sus caminares por los Andes y los que subían de las laderas de la costa, lugar a donde los indios llegaban con sus bultos a cuestras y los señores descansaban,*

punto donde el mundo comenzó a transformarse, según una vieja leyenda, me refiero a **Tarmap Pacha Huaray** donde el indio otra vez sería el runa. He aquí los resultados de mi programa de lectura:

1. El discurso sobre el indio constituye un conjunto de declaraciones coyunturales en las naciones independientes y será un relato que teje un imaginario que confunde la nación criolla con la indígena y crea la ficción de una “inclusión” en el contexto de las sociedades andinas. Si aparece la metáfora del *wawqi* (del indio como hermano del criollo) esta se inscribe como el mecanismo de inclusión del programa civilizatorio criollo; pero el hermano indio no es el inca, es el integrante de esa mayoría incómoda -y negada- por lo que será reemplazada por la imagen del *inca* como extensión de la representación *criolla*.
2. La idea de “comunidad de lengua” afectó las bases ideológicas del proyecto criollo de la Independencia al evidenciarse la imposibilidad de la convivencia formal de las lenguas, se afirma el castellano como lengua de la nación “unificada”. Los textos quechuas para circular en el solar aristocrático necesitan ser traducidos, aunque se escuchen en el idioma no se quiere entender si vienen en la lengua nativa. La etiqueta social impone que se traduzca.
3. Las prácticas discursivas del siglo XIX fueron merodeadas desde los márgenes de la aldea y la choza hasta hacer evidente una experiencia escritural distinta y la continuidad de voces colectivas en la tradición oral. Estas prácticas escriturales coinciden con la nación andina en cada uno de nuestros países. La nación era

imaginada también como ejercicio de una literatura. La precaria colectividad literaria no alcanzaba a pensar su propia historia en la fuente indígena, la ortodoxia canónica prefirió la creación de algo menos revolucionario. Se decidió por la creación del héroe cultural.

4. *Atahualpa Huañui* pertenece al ciclo del Inca y aparece en las letras como disturbio momentáneo, como discurso poético de la desolación (y catástrofe) que supuso la muerte del Inca, apremiada por sus representaciones rituales donde este recuperaba su condición del otro-mismo para, en el siglo XIX, reinventarse como confusa memoria del tejido quichua de la nación andina, en particular, ecuatoriana. La difusión del *Apu Ollanta* coincide con la derrota de una de las estrategias inclusivas y el triunfo de la opción hispana en el ámbito de la comunicación. El *Apu Ollanta* no será la literatura del imaginario nacional porque se trata de un drama quechua que se difunde entre indios, pieza discursiva que resulta un factor sublevante, no obedece al canon de la unidad de lengua y su anonimato resulta un problema para la identidad del texto ya que desacraliza y desacredita la individualidad creadora del artefacto literario, asunto difundido por el pensamiento moderno.
5. El héroe cultural aparece asociado al imaginario nacional. Como individuo Mariano Melgar era un sujeto que reunía todas las condiciones para ser incorporado en el panteón de los héroes. Su talento académico coincidía con su pertenencia a la ciudad letrada y su condición de criollo permiten la emergencia del héroe cultural en feliz asociación con la del héroe civil. La condición de

héroe, simultáneamente, se emparenta con la popularidad que gozaba el poeta. Si bien el yaraví es un producto vernáculo del sur peruano apareció como el cantar necesario de un imaginario nacional ávido de “historias” y de “letras”; Melgar se convirtió, junto con el cuidadoso programa de reposición de los cuadernos atribuidos al poeta, en el héroe cultural. Si para Ecuador no existe este héroe cultural, pues lo que se tiene es el cancionero quichua-popular, el Perú sí creará su héroe cultural tal como ocurre con Juan Wallparimachi Mayta cuya textualidad revela su ascendencia indígena-quechua para Bolivia.

6. La memoria del *Manchay Puytu* continúa vigente y los testimonios del XIX advierte su ascendencia en el pasado y confirma su presencia en la tradición oral que se escucha en el área andina. En términos de escritura se remonta a *La Quena* de Juana Manuela Gorriti, novela corta, de inspiración romántica y de tono indianista, que instala una doble filiación en los diversos géneros con que llega al solar. Y aparece como escritura autocensurada, que coincide o se concilia, con lo que se espera que el “bello sexo” lea, aunque el texto quechua vuelve sobre el ara de la trama oral india. Tanto la canción como el relato quechua demanda juegos transculturales en los que, si bien se percibe el imaginario indígena, se observan elementos que corresponden a la ciudad letrada. Las formas como la nación se está imaginando en el *Manchay Puytu* se asocian a la naturaleza trasandina, como realización oral en el XVIII y como apropiación escritural en el XIX en la elaboración de los grandes relatos decimonónicos de la nación.

7. La representación de la nación tiene en la literatura quechua una expresión que cuestiona la unicidad decimonónica pues esta literatura es dicha por los indios. *Tarmap Pacha Huaray* llega a la letra, desde el interior del país, como impreso que produce una inteligente profanación del canon vigente y como expresión de la cultura indígena en la letra de Adolfo Vienrich. Como corpus, el libro de 1905, se comporta como una prueba empírica que no deja dudas sobre lo que el discurso sugiere y está compuesto por un conjunto de textos poéticos y narrativos que vienen en el quechua tarmeño con su respectiva traducción, así como, descripciones etnográficas que reportan danzas, celebraciones rituales y creencias. El resultado de esta operación será el primer texto que sobre la cultura quechua discurre de manera oportuna y pertinente en el siglo XX.
8. Los relatos del *wakcha* /pobre/ y del *atuq* /zorro/ constituyen uno de los centros de la fabulación del imaginario andino. La narrativa oral que Adolfo Vienrich recoge en el quechua tarmeño confirma estos dos núcleos de la tradición oral andina.
9. El ciclo del *wakcha* se puede focalizar a partir de *Lapia huauki* que confirma la confrontación entre el hermano rico (*kapuniyuq*) y el hermano pobre (*wakcha*) y la ausencia de reciprocidad es lo que desencadena el relato mítico. La sanción proviene de los dioses tutelares. La relación asimétrica estructura el relato en una secuencia que permite la realización del héroe y el antihéroe en los términos clásicos, propio de la fabulación de los relatos maravillosos. La gramática del relato oral se preserva en la escritura, el sufijo quechua *-shi ~ -sh* está

íntimamente relacionada con la manera como se narra, el sujeto narrador no se hace responsable de lo que comunica (“dice que...”, yo no lo puedo confirmar) y convierte el asunto en un evento indefinido, que se asocia a la noción de tiempo (“ñawpa pacha”). La posición de este sufijo afecta por igual al sujeto como al objeto del relato, como elemento organizador de una narración.

10. La memoria oral y escrita sobre el zorro en la tradición andina evidencia su importancia para el imaginario indígena. *Atoc*, *cuntur*, *quilishhuan* exhibe el proceso de incorporación moderna del zorro en el fabulario andino y la persistencia del mito en la poética oral. El zorro es un protagonista ambivalente, actúa como intermediario de la deidad andina, y es simultáneamente antihéroe; se enmascara, interactúa con los runakuna, se convierte en gente y engaña a las mujeres. Las marcas orales confluyen como soportes para dar solidez a la condición narrativa del relato, así desde la gramática quechua remite a una estructura que hace que el discurso se defina formalmente como relato, sobre todo a partir de la posición que asume el uso del pasado narrativo quechua (-sqa-) que alude a la condición de una memoria mítica. Finalmente, aparece como un héroe andino que remite al imaginario colectivo y en términos contemporáneos - para quechuas y aimaras- resulta portador de buenas o malas noticias para el calendario ritual y agrícola, y en relación a la vida cotidiana es una suerte de ánima o fuerza (*kamaq*) que el poblador andino quisiera tener, amén de la sabiduría y habilidad que posee.

11. Los textos examinados en *Etnopoética quechua* continúan vigentes en su forma trasandina y transcultural y cuya naturaleza, sin duda, son formas de regocijo, usos de la voz y la palabra que con sus giros y matices, revela, gusta, encanta, denuncia, reafirma y trae la reminiscencia sutil de los viejos relatos míticos en los escenarios de la modernización. Un reencuentro con los dioses antiguos para recordar reglas de convivencia social que se actualizan en la continuidad del ayllu con una fina utopía social, del llaqta, del marka. Tramas que desde la voz y la escritura invadieron y profanaron el apacible mundo de las “bellas letras” y revela(ron) las diversas y no siempre delicadas formas del conflicto (el cinismo del ocultamiento), para hacer evidente la palabra andina, la condición indígena en tiempos modernos.

# Bibliografía

## 1. Fuentes primarias

Anchorena, José Dionisio. 1874: *Gramática Quechua ó del Idioma del Imperio de los Incas*. Lima, Imp. del Estado.

Aguirre, Nataliel. 1885: *Juan de la Rosa*. La Habana, Casa de las Américas, 1978.

Alejandro Romualdo (seud.). 1984: *Poesía aborígen y tradicional popular*. Prólogo, selección y notas de...Lima, Ed. Edubanco (*Poesía Peruana Antología General*, t. I).

Anónimo. 1951: *Usca Paucar: drama quechua del siglo XVIII*. Introducción, traducción y notas de Teodoro L. Meneses. Lima (Sobretiro de la Revista *Documenta*, II-I).

Arguedas, José María. 1949: *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Selección y traducción de José María Arguedas y José Mará Benigno Farfán. Lima Editorial Huascarán, 1949. *Cantos y Cuentos Quechuas*. Lima Munilibros, Municipalidad de Lima Metropolitana, 1986, II, pp. 93-109 (Munilibros 12 y 13).

---- (y) César Miró (y) Sebastián Salazar Bondy. *Ollantay, cantos y narraciones quechuas*. Versiones de... Lima, Eds. Peisa, 19[86].

---- (y) Francisco Izquierdo Ríos. 1947: *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Selección y notas de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. 2ª. ed. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970.

Avendaño, Fernando de. 1649: *Sermones de los Misterios de Nuestra Santa Fe Católica en Lengua Castellana y la General de los Incas / Impugnarse los errores particulares que los indios han tenido / Parte Primera*. Lima: Imp. Jorge López Herrera.

Ballón Aguirre, Enrique. 2006: *Tradición oral peruana: literaturas ancestrales y populares* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial; 2 t.

Barranca, José Sebastián 1868/196?: *Ollanta. La severidad de un padre y la clemencia de un rey*. Traducido al español con notas diversas. Lima. *Ollantay*. 2ª ed. drama quechua-español. Nota preliminar de José María Arguedas. Traducción de José Sebastián Barranca. Lima, Ed. Nuevo Mundo, 196?.

Barrera, Isaac. J. *Poesía popular. Alcances y apéndice. Indices*. 1960: Puebla, Ed. J.M. Cajica (Publicación Auspiciada por la Secretaria General de la Undécima Conferencia Interamericana, Quito, Ecuador, 1960/ Biblioteca Ecuatoriana Mínima. La Colonia y la República).

- Basadre, Jorge. (comp.) 1938: *Literatura Inca*. Selección de... Introducción general de Ventura García Calderón. París, Brouwer de Desclée (Biblioteca de Cultura Peruana, Primera Serie, N° 1).
- Bello, Andrés. 1847: *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*. Prólogo de Amado Alonso y notas Rufino José Cuervo, Obras completas. Tomo IV. 3ª ed., Caracas, La Casa de Bello, 1995. Publicación: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=7170>
- Bendezú Aybar, Bendezú. 1980: *Literatura quechua*. Prólogo y edición de... 2da. ed. Lima, Fondo Editorial Universidad Ricardo Palma, 2003.
- Carpio Muñoz, Juan Guillermo. 1981: "El yaraví arequipeño" en *Tarea* n° 5. Lima, octubre; pp.63-68.
- 1976: *El yaraví arequipeño*. Un estudio histórico-social y un cancionero. Arequipa, Talleres La Colmena.
- Carrasco, Constantino.1878: *Trabajos poéticos de Constantino Carrasco*. "Constantino Carrasco" por Eugenio Larraburre y Unánue. Lima, Imp. del Estado.
- 1875: "Ollanta/ Drama quichua en tres actos y en verso / puesto en verso castellano" in *El Correo del Perú*. Lima, setiembre - diciembre.
- 2001: *Ollanta. Drama quichua en tres actos y en verso* in *Teatro Republicano* de Ricardo Silva-Santisteban, pp. 383-480.
- Carreño, Manuel Antonio. 1854: *Manual de Urbanidad* Nueva York, Appleton & Co.
- Carrillo Espejo, Francisco.1986. *Literatura quechua clásica*. Lima, Ed. Horizonte (Enciclopedia Histórica de la Literatura Peruana, t. 1).
- Castro Pozo, Hildebrando. 1924: *Nuestra comunidad indígena*. 2da. ed. Lima, ed. Hildebrando Castro Pozo C. 1979.
- Condori, Bernabé (y) Gow, Rosalind. *Kay Pacha*. Tradición Oral Andina. Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1976.
- Concilio Limense. *Tercer Concilio Limense. 1582-1583*. Versión castellana original de los Decretos con el Sumario del Segundo Concilio Limense. Edición Conmemorativa, con Introducción del P. Enrique T. Bartra, S.J. Lima, Facultad Pontificia y Civil de Teología de Lima, 1982.
- Cordero, Luis. 1992: *Diccionario Quichua-castellano y Castellano-quichua*. Nota introductoria de Ruth Moya; dibujos de Eduardo Kingman. Quito, Proyecto

Educación Bilingüe Intercultural, Corporación Editora Nacional; 1992.  
Universidad Andina Simón Bolívar,

Cortés, José Domingo. 1871: *Parnaso Peruano*. Valparaíso, Impr. Albión de Cox y Taylor. Cf. Santiago de Chile, 1877.

Curisinche Castro, Roland F. *Cuentan los abuelos*. Cuentos, leyendas y mitos. Seleccionados y propuestos por... 2ª ed. Huancayo, Gráfica Curisinche, 2007; 2 t.

D'Harcourt, Raoul y Marguerite. 1925. *La música de los Incas y sus supervivientes*. Presentación de Luis Alberto Sánchez. Lima, OXY Occidental Petroleum Corporation of Peru 1990. [La musique des incas et ses survivances, 1925]

Délétriz Favre, Alain. 1993: *Huk kutis kaq kasqa*. Relatos del distrito de Coaza (Carabaya-Puno). Sicuani-Cusco, IPA-Instituto de Pastoral Andina.

Domingo de Santo Tomás. 1560: *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Ed. facsimilar y prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Instituto de Historia, UNMSM, 1951.

Domínguez Condezzo, Víctor. 2006: *Pachayachay*. El saber de la tierra o lectura de la tradición oral. Lima, Ed. San Marcos (Literatura Huanuqueña Contemporánea).  
----- 2003: *Jirkas kechwas. Mitos andinos de Huánuco y Pasco*. Lima, Ed. San Marcos.  
----- 1999. *13 zorros vueltos a contar por el tío Venancio*. Huanuco, Ed. Killiksa.

Duviols, Pierre. 2003: *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII con documentos anexos*. Revisión paleográfica: Laura Gutiérrez Arbulú y Luis Andrade Ciudad. Selección de textos y estudios históricos: Pierre Duviols. Textos quechuas traducidos editados y anotados: César Itier. Lima, PUC – IFEA , 2003.

Escalante Gutiérrez, Carmen (y) Ricardo Gutiérrez Fernández. 1977: *Gregorio Condori Mamani*. Autobiografía. Prefacio de Tom Zuidema. Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos, Bartolomé de las Casas.

Espino Relucé, Gonzalo. 1984: *La lira rebelde proletaria*. Estudios y antología de la poesía obrera anarquista (1900-1926). Lima, TAREA.  
----- (ed.) 1985: *Las aventuras de zorro*. Cuentos recogidos por el Taller de Literatura Popular. Lima, Asociación de Publicaciones Educativas TAREA, agosto 1985 (mimeo).

Farfán Ayerbe, J.M.B. *El drama quechua Apu Ollantay*. Lima, Publicaciones Runa Simi, 1952.

- FIDE – Perú. 1905: *Vocabulario Políglota Incaico*. Comprende más de 12,000 voces castellanas y 100,000 keshua del Cuzco, Ayacucho, Junin, Ancash. Compuesto por algunos Religiosos Franciscanos Misioneros de los Colegios de Propaganda Fidel del Perú. Lima, Tip. Colegio de Propaganda Fide del Perú, 1905. 2da. ed. Ministerio de Educación, 2000.
- Garcilaso de la Vega, Inca. 1609: *Comentarios Reales de los Incas. Primera Parte*. Prólogo de Aurelio Miró S.; bibliografía de Alberto Tauro y edición de César Pacheco Vélez. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1985.
- 1617: *Historia General del Perú*. Segunda Parte de *Comentarios Reales de los Incas*. Presentación de Gustavo Pons Muzzo. Lima, Ed. Universo, 1977; 3 tt. (Autores Peruanos, 13-15).
- González Holguín, Diego. 1608: *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. 3ra. ed. Edición y prólogo de Raúl Porras Barrenechea. Lima, UNMSM, 1989.
- Gonzalez Prada, Manuel. 1908. *Horas de lucha*. 4ta. ed. Prólogo de Augusto Salazar Bondy. Lima, Ed. Universo, 1981 (Colección Autores Peruanos, 42).
- 1894. *Páginas libres*. Prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima, Ediciones Copé, 1985 (*Obras de Manuel Gonzalez Prada*, t. I).
- 1969. *Figuras y figurones*. Edición de Alfredo González Prada. Lima, Librería y Distribuidora Bendezú, 1969.
- Gorriti, Juana Manuela. 1851. *La quena en Obras Completas*. Salta, Fundación del Banco del Noroeste, 1995; t. IV, pp. 28-53.
- 1878: *Misceláneas*. Colección de leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viajes y descripciones americanas, precedida de biografía de la autora de ella. Ed. Pastor S. Obligado. Buenos Aires, 1878. *Obras completas*. Salta, Fundación del Banco del Noroeste, 1992, t II: 236
- Gow, Rosalind (y) Bernabé Condori. 1976: *Kay pacha*. Tradición oral andina. Prefacio de Enrique Urbano, con la colaboración de David Gow. Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de Las Casas” (Biblioteca de la Tradición Oral Andina, 1).
- Guamán Poma de Ayala, Felipe (h. 1615): *Nueva coronica y buen gobierno*. Ed. y prólogo de Franklin Pease G. Y. Vocabulario y traducciones de Jan Szeminski. México, Fondo de Cultura Económica, 1993; 3 t.
- Itier, César (Comp.). 1999: *Karu ñankunapi. Usi comunidad willahuykunamanta tawa chunka akllamusqay*. 40 cuentos de la comunidad de Usi (Quispicanchi). Kiwintu willaqkuna: Agustín Thupa Pacco, Santos Pacco Ccama, Samuel Pacco Thupa y Aquilino Thupa Pacco. Dibuhu ruwaq: Ana-Marie Mouili. Cusco, CBC, -IFEA, 1999 (Biblioteca de la Tradición Oral Andina: 20).

- Jay Glickman, Robert. 1999: *Fin de Siglo. Retrato hispanoamericano de la época modernista*. Toronto, Canadian Academy of the Arts, 1999.
- Jiménez Borja, Arturo. 1940: *Cuentos y leyendas del Perú*. Lima, Instituto Peruano del Libro.
- , 1937: *Cuentos peruanos*. Lima, Ed. Lumen.
- Jiménez de la Espada, Marcos. 1879: *Tres Relaciones de Antigüedades Peruanas*. Madrid, Ministerio de Fomento, 1879. (Trae: *De las costumbres antiguas de los naturales del Perú*/Blas Valera; *Relación de antigüedades deste reyno del Piru* de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua; y, *Orígenes descendencia, política y gobierno de los Inkas* del Lic. Fernando de Santillán).
- Kapsoli, Wilfredo. 1993: *Cuento y leyendas conchucanas*. Recopilación de Adelmo Vidal Ramírez. Prólogo y notas de Wilfredo Kapsoli. Lima, Centro de Información y Desarrollo Integral de Autogestión CIDIAG.
- , 1985: "La muerte del Rey Inca en las danzas populares y la Relación de Pomabamba" en *Tierradentro*, revista de Arte, ideología y sociedad, n° 3. Lima, pp. 139-176.
- Karvolich, Atila (y) Mario C. Tebes. 2006: *Sisa pallana/ Antología de textos quichuas santiagueños*. Buenos Aires, EUDEBA.
- LAEB Programa de Lingüística Andina y Educación Bilingüe. 2003: *Canciones indígenas de los andes ecuatoriano/ El ayllu y el ciclo agrícola*. Quito, Pueblos Indígenas y Educación, Ed. Abya Yala - LAEB Lingüística Andina y Educación Bilingüe (Universidad de Cuenca), 1996. (*Pueblos Indígenas y Educación*, n° 35-36, Julio diciembre 1996).
- Lara, Jesús (ed.). 1957: *Tragedia del fin de Atahuallpa. Atau wallpaj p'uchukakuyinpa wakan*. Ed. bilingüe. Traducción y nota preliminar de... Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993. *Tragedia del fin de Atahuallpa*. Monografía y traducción de... Cochabamba, Imp. Universitaria, 1957.
- , 1987: *Mito, leyendas y cuentos de los quechuas*. La Paz, Ed. Los Amigos del Libro.
- , (ed.) 1971. *Ullanta*. Ed. Bilingüe. Cochabamba, Ed. Juventud.
- , 1947: *La poesía quechua*. 1ra reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica, 1979 (Colección Tierra Firme). *La poesía de los quechuas*. Cochabamba, Amigos del Libro, 1969.
- Lienhard, Martin (ed.). 1992: *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas* (Desde la conquista hasta comienzos de siglo XX). Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Lira, Jorge A. 1990: *Cuentos del Alto Urubamba*. Ed. bilingüe quechua y castellano. Cuzco, Centro Bartolomé de las Casas, 1990; pp. 72-89 (Biblioteca de la Tradición Oral Andina, 7).

- 1974: *Issicha Puytu*. Drama quechua anónimo. Recopilación, traducción e interpretación. Lima, Milla Batre.
- 1956: *Cantos de Amor*. Ed. bilingüe quechua y castellano. Recopilación y traducciones de Jorge A. Lira. Cusco.

*Manuscrito de Huarochirí.*

- José María Arguedas. 1608/1966: *Dioses y hombres de Huarochirí*. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?). Edición bilingüe. Traducción castellana de José María Arguedas. Estudio biobibliográfico de Pierre Duviols. Lima, Museo Nacional de Historia – Instituto de Estudios Peruano, 1966.
- Ávila, Francisco de. 1608/1966: *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los indios de las provincias de Huarocheri, Mama y Chaclla y hoy también viven engañados con gran perdición de sus almas*. Año de 1608. Versión paleográfica de Sybila Arredondo en *Dioses y hombres de Huarochirí*. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila (¿1598?). Lima, Museo Nacional de Historia – Instituto de Estudios Peruano, 1966; pp. 198- 217.
- Salomon, Frank. 1991. *The Huarochirí manuscript. A testament of ancient and colonial andean religión*. Translation from the Quechua by Frank Salomon and George L. Urioste. Annotations and introductory essay by Frank Salomón. Transcription by George L. Urioste. 2001.
- Taylor, Gerald. 2001: *Huarochirí*. Manuscrito quechua del siglo XVII. Lima, Institut Français d'Études Andines IFEA – Lluvia Editores, 2001.
- 2001<sup>a</sup>: *Waruchiri ñawpa machunkunap kausasqan*. Ed. Monolingüe. Lima, Institut Français d'Études Andines IFEA – Lluvia Editores, 2001.
- 1987: *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano. Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila de Antonio Acosta. Lima, Instituto de Estudios Peruanos (IEP) – IFEA.
- Melgar, Mariano.1878: *Poesías*. Publícalas don Manuel Moscoso Melgar. Introducción de Francisco García Calderón. Lima, Tipografía de G. Crépin-Leblond, 1878.
- 1971: *Poesía completas*. Lima, Academia Peruana de la Lengua.
- 1988: *Poesías de Mariano Melgar*. Cuaderno 1°. Ed. facsimilar. Prólogo de Aurelio Miro Quesada Sosa. Lima, Universidad del Pacífico (Ms. Benvenuto).
- 1997: *Poesía completa*. Arequipa, UNSALibros - El Pueblo.
- Mendiburu, Manuel de. 1874: “Sobre el quichua”, en *El correo del Perú*, Lima 1894; p. XXVIII-XXIX.
- Meneses, Teodoro. 1987: *La muerte de Atahualpa*. Drama quechua anónimo. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 1983: *Teatro Quechua Colonial*. Lima, EDUBANCO.

- Mera, Juan León. 1861: *La Virgen del Sol*. Quito, Imprenta de los Huérfanos de Valencia, 1893.
- 1869: *Ojeada Histórico-crítica sobre la poesía ecuatoriana*. Quito, Imprenta de J. Pablo Sanz. 2ª ed. *Ojeada histórica-crítica sobre la poesía ecuatoriana desde su época más remota hasta nuestros días*. 1893. Barcelona, Imp. y Lit. de José Cunill Sala. 3ª ed. Guayaquil, Clásicos Ariel, 197?
- 1892. *Antología Ecuatoriana, Cantares del Pueblo Ecuatoriano*. Compilación formada por Juan León Mera, precedida de un estudio sobre ellos, ilustrada con notas acerca el [sic] lenguaje del pueblo y seguida de varias antiguallas curiosas. Quito, Imp. de la Universidad Central de Ecuador, 1892: xxvi, 504 pp. *Cantares del pueblo ecuatoriano*. Introducción de Hernán Rodríguez Castelo. Guayaquil, Ed. Ariel, 197?; 2 t. (Biblioteca de Autores Ecuatorianos)
- Middendorf, E. W. 1891: *Dramatische und Lyrische Dichtungen der Keshua-Sprache*. Gesammelt un übersetzt mit erklärenden anmerkungen. Leizig, F. A. Brockhaus.
- Mires Ortiz, Alfredo. 1987: *Dios cajacho*. Tradición oral cajamarquina. Selección y estudio de Alfredo Mires Ortiz. Lima-Cajamarca, Bibliotecas Rurales de Cajamarca – TAREA.
- Montoya Rojas, Rodrigo, Luis y Edwin. 1987: *Urkukunapa yarwarnin. La sangre de los cerros*. Antología de la poesía quechua. Lima, Centro Peruano de Estudios Sociales CEPES - Mosca Azul Ed. - Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2ª ed. Editorial Universitaria - Universidad Nacional Federico Villarreal, 1998 (Biblioteca de Cultura Quechua Contemporánea, 5 vol.).
- Mossi, Miguel Angel. 1889: *Manual del Idioma General de Perú*. Gramática razonada de la lengua qíchua. Córdoba, Imp. La Minerva.
- Noriega Bernuy, Julio. 1993: *Poesía quechua escrita en el Perú*. Antología. Lima, CEP.
- Olmedo, José Joaquín de. *Poesías completas*. Texto establecido. México, Fondo de Cultura Económica, 1947. *Poesías completas de José Joaquín de Olmedo*. Texto establecido, prólogo y notas de Aurelio Espinoza Pólit, S.I. México, Fondo de Cultura Económica, 1945. *José Joaquín Olmedo Poesía Prosa*. Quito, Biblioteca Mínima Ecuatoriana, 1960, t. V. *La Victoria de Junín*. Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1980
- Ortiz Rescaniere, Alejandro. *De Adaneva a Inkarrí*. Una visión indígena del Perú. Lima, Retablo de Papel Eds., 1973.
- Ossio Acuña, Juan. 1973: *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima, Ignacio Prado Pastor Ed.

- Pacheco-Zegarra, Gavino. 1875: *Alphabet phonétique de la langue quechua*. Mémoire lu au congrès des Americanistes à Nancy. Nancy, G. Crépin-Leblond - Paris, Libraire Espagnole; 1875 (Congrès Internacional des Américanistes Nancy-1875).
- Palacios Valdés, José. 1835: “Tradición de la rebelión de Ollantay, y acto heroico de fidelidad de Rumiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas” in *Museo Erudito* n° 5-9, Cuzco, 1835; cf. *Anales del Cuzco* 1856-57 y “Leyenda de Ollantay y Rumiñahui” en *Literatura Quechua* Edmundo Bendezú.
- Palma, Clemente. 1897: *El porvenir de las razas en el Perú*. Tesis para optar el grado de Bachiller en la Facultad de Letras. Lima, Universidad de San Marcos. 1999: 2ª ed. en *Fin del siglo* de Robert Jay Glickman; pp. 229-231.
- Palma, Ricardo. 1877: “El manchay-puito”, *Tradiciones Peruanas*, 1932. Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1932, t. II: 334-338 (*Tradiciones Peruana*; cuarta serie, 1877).
- 1903: “Carta a Adolfo Vienrich del 17 de noviembre 1903” en *Aurora*, año I, n° 5, Tarma, 6 de diciembre 1903; p.[2] (Bajo el epígrafe “Actualidad”).
- Portella Egúsquiza, Américo. 1986: *Willanakusun. Relatos populares andinos*. Lima, Ateneo Andino Ediciones (Luego del título quechua: “(Contémonos”).
- Ramírez Tenorio, Casimiro (Ed.). 2005: *El compadre zorro*. Adaptación de Casimiro Ramírez Tenorio en *El cofrecito infantil... también para adultos*. Lima, Ed. Bracamoros; vol. 1.
- Robles Alarcón, Robles. *Fantásticas aventuras de Atoj y el Dieguillo*. [Introducción de] Luis E. Valcárcel. 2ª ed. Lima, Ed. del autor, 1974.
- Santo Tomas, Fray Domingo. 1560/1951: *Lexicón o vocabulario de la lengua general del Perú*. Ed. Facsimilar de Raúl Porras Barrenechea. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951.
- Siancas Delgado, Augusto. 1987: *Música, músicos, Melgar y fuentes del arte tawantisuyano(sic)*. Arequipa.
- Sicramio “Rasgo remitido por la *Sociedad Poética* sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravíes” en *Mercurio Peruano* n° 101. Lima, del 22 de diciembre de 1791; t. III: fol. 184-191.
- Silva Santisteban, Ricardo (Ed.). 2000: *Teatro Quechua*. Lima, Fondo PUCP, 2000. (Antología del Teatro Peruano, t. I).

- Simón Bolívar. 1982: *Escritos fundamentales*. Comp. de Germán Carrera Damas. 6ª reimp. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana, 1997 (Colección Eldorado).
- Taller de Quichua (y) Licenciatura en Lingüística Andina y Educación Bilingüe (comp.). 1993: *Huaca pachamanta causashca rimai*. Compilación de los estudiantes del Taller de Quichua dirigido por Fausto Jara (1991-1992) y Licenciatura en Lingüística Andina y Educación Bilingüe (1992); versión quichua de Mercedes Cotacachi y trad. al castellano por Ruth Moya. Cuenca, Universidad de Cuenca - Licenciatura en Lingüística Andina y Educación Bilingüe.
- Taylor, Gerald. 1987: *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano de Gerald Taylor. Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila de Antonio Acosta. Lima, Instituto de Estudios Peruano - Instituto Francés de Estudios Andinos, 1987.
- T.G.C.i. P. "Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de su conocimiento en Lima, y se critica el Rasgo sobre los Yaravíes impreso en *Mercurio* núm. 101" en *Mercurio Peruano* n° 117. Lima, del 16 de febrero de 1792; t. IV: fol.108-114.
- Uhle, Max (Comp.). 1908: *Vom Kondor und vom Fuchs*. Hitermärchen aus den Bergen Perus, Ketschua und Deutsch. Gesammelt von Max Uhle. Berlin, Verlag Gerb, Mann, 1968. Edición peruana: *El cóndor y el zorro*. Ed y prólogo de Wilfredo Kapsoli. Lima, Embajada Federal Alemana - Universidad Ricardo Palma, 2004.
- Valderrama Fernández, Ricardo (y) Carmen Escalante Gutierrez 1977: *Gregorio Condori Mamani*. Autobiografía. Edición bilingüe quechua-castellano. Prefacio de Tom Zuidema. Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, 1977.
- Vargas Ugarte, Rubén. S.J. 1951: *Nuestro romancero*. Introducción y notas de... Lima, Tip. Peruana, 1951 (Clásicos Peruano, t. IV).
- 1958: *Nuestro romancero*. (Segunda Parte). Introducción y notas de... Lima, Tip. Peruana, 1951 (Clásicos Peruano, t. VI).
- Vienrich, Adolfo. 1906: *Tarmapap Pachahuarainin / Fábulas Quechuas*. Tarma, Tip. La Aurora de Tarma, MDCCCXVI; 65 pp. [Seudónimo: Pumacahua y Cahuide]. *Fábulas quechuas*. 2ª ed. Lima, Ed. Lux, 1961; 79 pp. (Serie Difusión del Libro del Centro, 1). 3a. ed. prol. Víctor Soracel. Lima, Instituto de Apoyo Agrario / Eds. Rikchay Perú, 1989; 84 pp. (Cultura Andina, n° 1).
- 1905: *Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas Quechuas* (Nuna-shimi chihuanhai). Bilingüe. Tarma, Imp. La Aurora de Tarma, 1905; CXXIV, 131 pp. [Seudónimo: Unos Parias; antes del título: Tarmap Pacha-Huaray; al final del

- prólogo: Pumacahua / Tarma, 27 de Octubre de 1905]. *Azucenas quechuas*. 2a. ed., nota preliminar de Pedro Díaz Ortiz. Tarma, Concejo Provincial de Tarma - Ed. Lux, 1959; 109 pp. *Azucenas quechuas*. 3a. ed., nota preliminar de Pedro Díaz Ortiz. Huancayo, Casa de la Cultura de Junín (Biblioteca Huanca 2), s/a, 109 pp. 4ta. ed. *Azucenas y fábulas quechuas*. Edición de Pedro Díaz Ortiz. Lima, Universidad Ricardo Palma, 1999.
- 1904/2004: *Aurora/ Pacha huarai*. Publicación Eventual (Escrito en dialecto tarmeño). Tarma, enero y febrero 1904. Ed. facsimilar por Gonzalo Espino en *guaca* n° 1, Lima, diciembre 2004; pp. 92-108.
- 1904. *Silabario Tarmeño*. Método analítico-sintético. De lectura, escritura, ortografía i elocuencia. Tarma, Imp. La Aurora de Tarma, 1904. (Biblioteca Aurora; antes del título: Enseñanza moderna práctica.)

## 2. Fuentes secundarias:

- Academia Mayor de la Lengua Quechua/ Qheswa Simi Hamut'ana Kurak Suntur. 1995: *Diccionario Qeuchua-Español-Qeuchua/ Qheswa-Español-Qheswa Simi Taqe*. Qosqo, Municipalidad del Qosqo.
- Adelaar, Willem. 1997: "Los marcadores de validación y evidencialidad en quechua: ¿automatismo o elemento expresivo?" en *Amerindia* No. 22, revue d'ethnolinguistique amérindienne. París, 1997; pp. 3-13.
- 1982 *Léxico del quechua de Pacaraos*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, CILA, 1982 (Documento de Trabajo No. 45).
- Aljovín de Losada, Cristóbal. 2000: *Caudillos constitucionales: Perú 1821-1845*. Lima, Instituto Riva-Agüero PUCP – Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Anderson, Benedict. 1997: *Comunidades imaginarias*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. 2ª. ed. Trad. Eduardo L. Suárez. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ansión, Juan 1989: *Pishtacos de verdugos a sacaojos*. Ed. de Juan Ansión. Lima: Tarea.
- 1987: *Desde el rincón de los muertos*. El pensamiento mítico en Ayacucho. Lima, Grupo de Estudios para el Desarrollo (GREDES).
- 1982: "Verdad y engaño en mitos ayacuchanos" en *Allpanchis*, nº 20. Cusco. 1982.
- (y) Jan Szeninski. 1982: "Dioses y hombres de Huamanga" en *Allpanchis*, nº 19. Cusco.
- Arguedas, José María. 1975: *Formación de una cultura nacional indoamericana*. Selección y prólogo de Ángel Rama. 4ª ed. México, Siglo Veintiuno Editores 1987.
- 1968: "Acerca de una valiosísima colección de cuentos quechuas" in *Amaru* nº 8, revista de artes y ciencias de la UNI. Lima, octubre-diciembre 1968; pp. 84-86. (Sobre la edición alemana de los relatos de Uhle 1968).
- Arnold, Denise Y. (y) Juan de Dios Yapita. 1998: *Río de vellón, río de canto/ Cantar de los animales, una poética de la creación*. La Paz, Universidad Mayro de San Andrés – HISBOL, 1998

- Arroyo, Amalia (Comp.). 1999: *Juanamanuela, mucho papel*. Algunas lecturas crítica de textos de Juana Manuela Gorriti. Salta, Ediciones de Robledal, 1999.
- Astvaldsson Astvaldur “El flujo de la vida: el significado del término *huaca* en los andes” en <http://www.comunidadandina.org/bda/hh44/9EL%20FLUJO%20DE%20LA%20VIDA%20HUMANA.pdf>
- Ateneo de Lima. 1886: "Pronunciamento / Ateneo de Lima 30 de Enero de 1886" in *El Ateneo de Lima*: t. I: p. 3 (Lima, enero).
- Augé, Marc. 1998: *Las formas del olvido*. Trad. Mercedes Tricás Preckler y Gemma Andujar. Barcelona, Ed. Gedisa.
- Bajtín, Mijaíl M. 1929: *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- 1924: *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI Ed., 1982.
- Baptista Gumucio, Mariano 1996: *Breve Historia Contemporánea de Bolivia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Baquerizo, Manuel J. 1980. "Fisonomía del quechua actual en el Perú", en *Caballo de Fuego* N° 2, primer trim.: pp. 1-5, 35 (Huancayo: Revista Andina de Literatura y Ciencias Sociales).
- Basadre, Jorge. 1939: *Historia de la República del Perú (1822-1933)*. Lima, Empresa Editora El Comercio, 2005; 18 t.
- 1939. “En torno a la literatura quechua” en *Sphinx*, año III, n° 4-5. Lima, marzo-junio 1939; pp. [7]-37.
- 1929: *La iniciación de la República*. Contribución al estudio de la evolución política y social del Perú. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002, 2 t.
- 1928: *Equivocaciones*. Ensayos sobre literatura penúltima. Lima.
- Bedoya, A. E. 1903: “Carta de A. E. Bedoya a Adolfo Vienrich” en *Aurora*, año I, n° 6. Tarma, 10 de octubre 1903 [Misiva fechado en Lima, 3 octubre 1903].
- Bendezú Aybar, Bendezú. 1989: *El quechua como lengua estándar*. Lima, Instituto de Investigaciones Humanísticas (IIH) UNMSM, 1989 (Documento de trabajo).
- 1986: *La otra literatura peruana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bonilla, Heraclio. 2005: *El futuro del pasado*. Las coordenadas de la configuración de los andes. Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos – Instituto de Ciencias y Humanidades; 2 t.

- , 1990: "Los legados y las innovaciones: los andes contemporáneos" en *Los Andes en la encrucijada*. Compilación. Quito, FLACSO, 1991; pp. 47-51.
- (y) Karen Spalding. 1972: *La independencia en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Böll, Heinrich. 1974: "El verdadero cómo, el verdadero qué" en *El hombre que vino de Groenlandia*. Trad. Juame Tió. Barcelona, Ed. Moby Dick.
- Bourdieu, Pierre. 1998: *La ilusión biográfica*. Trad. Adriana Blajos. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés (Cuadernos de Literatura n.º 9).
- Blasco Bosqued, María Concepción (y) Luis J. Ramos Gómez. 1985: *Catálogo de la cerámica Nazca del Museo de América*. Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes.
- Brotherton, Gordon. 1987: *La América Indígena en su literatura: Los libros del Cuarto Mundo*. Trad. Teresa Ortega Guerrero y Mónica Utrilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Burga, Manuel. Burga, Manuel. 1992: "La comparsa inca-capitán: simbolismo, música e identidad" in *Travesía* n.º 5. Lima, julio 1992; pp. 129-155.
- , 1988: *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Lima, Instituto de Apoyo Agrario. 2ª ed. Fondo Editorial UNMSM. Universidad Autónoma de Guadalajara, 2005.
- (y) Alberto Flores Galindo. 1979: *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. (Oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú: 1895-1932). Lima, Ed. Rikchay Perú.
- Calderón, Alfonso. 1994: *Reflexión en las culturas orales*. Quito, Abya Yala.
- Candido, Antonio. 1989: "Literatura e subdesenvolvimento" en *A educação pela noite & outros ensaios* (São Paulo, Ática 1989; pp. 140-162).  
<http://acd.ufjf.br/pacc/literaria/lisub.html> (11.9.06).
- Carlyle, Tomas. 1840: *Los héroes*. Trad. Francisco-Luis Cardona Castro. Barcelona, Ed. Bruguera, 1967. (Libro Clásico)
- Carranza, Luis. 1887: "Apuntes sobre la raza indígena/ Condiciones físicas e intelectuales del indio" en *El Ateneo de Lima* t. III. Lima, 1887; pp. 201-202, 400-406.
- Castañón Barrientos, Carlos. 1997: "Dos proclamas político-literarias" en *Rastros de la Crítica Literaria Boliviana*, editado por Guillermo Mariaca Iturri (La Paz, Universidad Mayor de San Andrés-Carrera de Literatura, 1997) pp. 111-117.
- , 1971: "Literatura Quechua" en *Rastros de la Crítica Literaria Boliviana*, 1997; pp. 102-110.

- Cerrón-Palomino, Rodolfo. 1994: *Quechumara*. Estructuras paralelas de las lenguas quechua y aimara. La Paz, Centro de Investigación y Promoción del Campesinado CIPSA, 1994.
- , 1994<sup>a</sup> *Quechua sureño*. Diccionario unificado. Lima, Biblioteca Nacional del Perú (Biblioteca Básica Peruana, V).
- , 1992. “Sobre el uso del alfabeto oficial quechua-aimara” en *El quechua en debate* ed. por Juan Carlos Godenzzi. Cusco, CBC, pp. 121-155.
- , 1987. *Lingüística Andina*. Cuzco, Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”.
- , 1983: *Multilingüismo y defensa idiomática*. Lima, Centro de Investigación de Lingüística Aplicada, UNMSM (Documento de Trabajo n° 46).
- , 1976<sup>a</sup>: *Gramática Quechua Junín-Huanca*. Lima, Ministerio de Educación - IEP, 1976.
- , 1976<sup>b</sup>: *Diccionario quechua Junín-Huanca*. Lima, Ministerio de Educación - IEP, 1976.
- Cervone, Emma (y) Freddy Rivera. (Comp.). *Ecuador racista. Imágenes e identidades*. Quito, FLACSO-ILDIS,
- Cisneros, Luis Benjamín. 1874: “Discurso. Aniversario del Club Literario”, *Anales de la sección Literatura*. Primer año 1873-1874. Lima, Imp. de Carlos Prince.
- Chartier, Roger. 1998: “Lecturas y lectores ‘populares’ desde el Renacimiento hasta la época clásica” en *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Chartier, Roger (y) Guglielmo Cavallo (ed.). Madrid, Santillana-Taurus, 1998.
- Chibán, Alicia. (Comp.). 2004: *Archivo de la Independencia y la ficción contemporánea*. Salta, Consejo de Investigación-Universidad Nacional de Salta, 2004.
- Clareen, Meter F. 2000: *Nación y sociedad en la historia del Perú*. Trad. Javier Flores. Lima, Instituto de Estudios Peruano, 2004. (*Society and Nationhood in the Andes*, 2000).
- Choy, Emilio. 1988: *Antropología e Historia*. Lima, UNMSM, 3 tt..
- Cordero, Luis. 1992: *Diccionario Quichua-castellano y Castellano-quichua*. Nota introductoria de Ruth Moya; dibujos de Eduardo Kingman. Quito, Proyecto Educación Bilingüe Intercultural, Corporación Editora Nacional; 1992. Universidad Andina Simón Bolívar,
- Cornejo Polar, Antonio. 1994: *Escribir en el aire*. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. Lima, Ed. Horizonte, 1994.
- , 1989: *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima, Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).

- 1985. "Las literaturas marginales y la crítica: una propuesta" en *Pukio*, No. 2, Lima, 1985.
- 1982: "Sobre la literatura de la Emancipación en el Perú". En *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1982.
- 1980: *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima, Lasontay, 1980.
- 1966: "La poesía tradicional y el yaraví". En *Letras N° 76-77*. UNMSM, 1966.
- (y) Jorge. 2000. *Literatura peruana del siglo XVI al siglo XX*. Lima – Berkeley, Latinoamericana Editores – Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar.
- Cusihuamán G., Antonio. 1976: *Diccionario quechua: Cuzco-Collao*. Lima, Ministerio de Educación.
- Curatola, Marco. 1977: "El culto de crisis de Moro Oncoy" en *Scientia et Praxis* n°12 (Revista de la Universidad de Lima).
- 1977<sup>b</sup>: "Mito y milenarismo en los Andes: del Taki Onqoy a Incarri" en *Allpanchis* n° 10, pp. 65-92.
- Dean, Carolyn. 2002: *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo*, El corpus de Christi en el Cuzco Colonial. Trad. Javier Flores Espinoza. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Banco Centras Hispano, 2002
- Delgado, Washington. 1980: *Historia de la Literatura Republicana*. Nuevo carácter de la literatura en el Perú Independiente. Lima, Eds. Rikchay Perú.
- Diez de Medina, Fernando. 1954: *Literatura boliviana*. Introducción al estudio de letras nacionales del tiempo crítico a la producción contemporánea. Prólogo de Hugo Bohower K. Madrid, Aguilar Ediciones.
- Doglane, Carlos César. 1957: "Leyenda de Machay-puitu", en *Cultura Peruana*, vol. XVI- n° 103, Lima, Lima, 1957; pp. 107-111. (Se trata de la reproducción del facsimilar del Manuscrito).
- Dunbar Temple, Ella. 1974: *La acción patriótica del pueblo en la emancipación. Guerrillas y montoneras*. Investigación, recopilación y prólogo de Ella Dunbar Temple. Colección Documental de la Independencia del Perú, Lima.
- Escajadillo G., Tomás. 1995: La narrativa indigenista peruana. Lima, Amaru Editores.
- 1971: *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Tesis doctoral).
- Escalante Gutiérrez, Carmen (y) Ricardo Gutiérrez Fernández. 1999: "La importancia de la historia oral en Latinoamericana" en *Revista Universitaria* No. 137, Universidad Nacional de San Antonio de Abad del Cusco. Enero 1999.
- 1994. "Los estudios sobre tradición oral en el Perú y el rol pionero del Programa de Antropología de la USAAC" en *Andes*, rev. Facultad de Ciencias Sociales,

Universidad Nacional de San Antonio de Abad del Cusco. Semestre II, 1994; pp. 209-224.

Espezúa Salmón, Dorian. "Nación, indigenismo y sistemas literarios en la poesía de Juan Wallparimachi Maita". *Lhymen*. Cultura y Literatura. Año 1, N° 1, 2002: 11-22.

Espino Relucé, Gonzalo. 2004: *Adolfo Vienrich, la inclusión andina y la literatura quechua*. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2004.

-----2004<sup>a</sup>: "Pacha huarai, para mirar el pasado del futuro" en *guaca* n° 1. Lima, diciembre 2004; pp. 81-90.

-----2003: *Tradición oral, culturas peruanas* Compilación de ... Lima, Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Facultad de Letras 450 aniversario, 2003.

-----2002<sup>a</sup>: "La proclama de 1822. Nación, criollos e indios en el discurso de la literatura del siglo xix" en *Arrabal* n° 4, rev. Asociación de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Lleida (España), Universitat de Lleida, 2002; pp.51-59.

-----2002<sup>b</sup>: "Manchay puytu, narrativas de la aldea letrada quechua (La tradición escrita, siglo XIX) in *Letras* N° 103-104. Lima 2002; pp. 251-254.

-----2002<sup>c</sup>: "El discurso de la literatura del siglo XIX (Una proclama de 1882) en *Ciudad Letrada*, revista mensual de literatura y arte, No. 17. Huancayo, 15 marzo; pp. 2-5.

-----2001. "La aldea letrada quechua: La literatura quechua en el espacio de la literatura canónica del siglo XIX" en *Escritura y Pensamiento* Año IV, No. 8, revista del Instituto de Investigaciones Humanísticas, Lima; pp. 101-114.

-----1999<sup>a</sup>: *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Quito, Abba yala.

-----1999<sup>b</sup>. *Imágenes de la inclusión andina*. Literatura peruana del XIX. Lima, Instituto de Investigaciones Humanísticas - Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

-----1998. "Actos de habla en relatos de tradición oral. Notas sobre un relato oral cusqueño" en *Escritura y pensamiento* No. 2, rev. del Instituto de Investigaciones Humanísticas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1998; pp. 193-199.

-----1996: *Adolfo Vienrich: La tentativa de otra literatura peruana*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Escuela de Postgrado (Tesis de Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana).

Espinoza Apolo, Manuel. 1999: *Duendes, aparecidos, moradas encantadas y otras maravillas*. Diccionario popular de la comunidad mestiza ecuatoriana. Quito, Taller de Estudios Andinos.

Espinoza Soriano, Waldemar. 1990: *Los incas. Economía, sociedad y estado en la era del Tahuantinsuyo*. 2da. ed. Lima, Amaru Eds., 1990.

-----1973: "Un movimiento religioso de libertad y salvación nativista. Yanahuara, 1596" en *Ideología mesiánica del mundo andino*, comp. Juan Ossio; pp. 143-152.

- Estermann, Joret. 1998: *Filosofía Andina*. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina. Quito, Abya Yala, 1998.
- Ferrer Broncano, Joaquín. 1959: *La labor educativa de Don Adolfo Vienrich en la Provincia de Tarma*. Tarma, Lib. Imp. La Aurora, 1959; 77 pp.
- , 1957: *Labor educativa de Don Adolfo Vienrich en la Provincia de Tarma*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1957 (Tesis para Título de Profesor). Tarma. Lib. Imp. La Aurora, 1959.
- Flores Galindo, Alberto. 1986: *Buscando un inca. Identidad y utopía en los andes*. 3ra. ed. Lima, Ed. Horizonte, 1988.
- Florián, Mario. 1980: *La épica inkaica*. Lima, ed. autor.
- Friedemann, Nina S. de. 1999: "De la tradición oral a la etnoliteratura" en *Oralidad* n° 10. La Habana, 1999; pp. 19-27. [Conferencia, 1996].
- García Calderón, Ventura. 1914: *La literatura peruana (1534-1914)* en *Obras Escogidas*. Lima, Edubanco, 1986; pp. 1-97.
- García-Bedoya Maguiña, Carlos. 2000. *La literatura peruana en el período de estabilización colonial, 1580-1780*. Lima, Fondo Editorial UNMSM.
- García-Calderón, Francisco (hijo). 1907: *Le Peru contemporain*. Paris, Deujarce et cie Editeurs.
- García-Calderón, Francisco. 1873: "Los indíjenas" en *El correo del Perú*. Lima, 31 de diciembre 1873
- Geertz, Clifford. 2001: *La interpretación de las culturas*. 11ma. Reimpresión. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona, Ed. Gredisa, 2001 (*The interpretation of cultures*, 1973).
- Giorgio, Alberti (y) Enrique Mayer (Comp.) 1976: *Reciprocidad e intercambio en los Andes Peruanos*. Lima, IEP, 1976.
- Godenzzi, Juan Carlos (Ed.) 1999: *Tradición Oral Andina y Amazónica*. Métodos de análisis e interpretación de textos. Cuzco, CBC, 1999.
- , 1994: "Tradición oral andina: Problemas metodológicos del análisis del discurso" en *América Indígena* vol. 54. México, octubre - diciembre 1994; pp. 189-208. También en su: *Tradición Oral Andina y Amazónica*. Cuzco, CBC, 1999; pp. 273-289.
- , 1992: *El quechua en debate*. Comp. Ideología, normalización y enseñanza. Cusco, CBC.

- (y) Vengoa Zuñiga, Janett. 1994: *Rurasimimanta yuyaychakusun*. Manual de Lingüística Quechua par bilingües. Cusco, CBC – Asociación Pukllasunchis, 1994.
- Goffman, Erving. *Forms of Talk*. 1992: 2ª. ed. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Goloboff, Gerardo Mario. 1988: “Elementos para un balance del indigenismo” en *Encuentro* n° 42. Lima, 1988; pp. 133-139.
- Gonzalez Rosales Dante. 2004: “José Yánez del Pozo en su *Yananti*. *La filosofía dialógica intercultural del Manuscrito de Huarochirí*” en *guaca*, literaturas y culturas andina, año 1, n° 1. Lima, diciembre 2004; pp. 125-126.
- Gutiérrez Ramos, Jairo. 2000: "Comunidades indígenas, liberalismo y estados nacionales en los andes en el siglo XIX" en *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras* No. 2-3, Universidad de Santander, Bucaramanga - Colombia, 2000.
- Harrison, Regina. 1996: *Entre el tronar épico y el llanto elegíaco*. Simbología indígena en la poesía ecuatoriana de los siglos XIX-XX. Quito, Ed. Abya-yala – Universidad Andina Simón Bolívar.
- Henriquez Ureña, Pedro. 1947. *Historia de la cultura en la América Hispánica*. 6ª. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Hidalgo, Alberto. 1918: *Hombres y bestias*. Bocetos críticos. Arequipa, Tipografía Artística. “*Hombres y bestias* (bocetos críticos)/ Prólogo” en *Antología General de la Prosa en el Perú*, de 1895 a 1985, prolog., selección, notas y epílogo de Enrique Ballón (Lima, Edubanco, 1986); pp. 515-520.
- Hymes, Dell H. 1974: *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Howard-Malverde, Rosaleen. 1999: “Pautas teóricas y metodológicas para el estudio de la historia oral” en *Tradición oral andina y amazónica*, comp. Juan Carlos Godenzzi (Cuzco, CBC, 1999); 339-385.
- Huertas Vallejos, Lorenzo. 1981: *La religión en una sociedad rural andina*. Siglo XVII. Ayacucho, Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- Husson, Jean-Philippe. 2002: *Literatura quechua* en *Boletín del Instituto Riva-Agüero, BIRA*, n° 29. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002; pp.387-522.
- 1993: “La poesía quechua prehispánica/ Su reglas – Sus categorías – Sus temas. A través de los poemas de transcritos por Waman Poma de Ayala” in *Revista de*

*Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIX, n° 37. Lima, 1er. Semestre 1993; pp. 63-85.

Hurtado de Mendoza Santander, William. 2001: *Pragmática de la cultura y la lengua Quechua*. Cuzco/ Lima, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas"-Universidad Nacional Agraria La Molina.

Iglesia, Cristina (comp.). 1993: *El Ajuar de la Patria*. Ensayos críticos sobre Juana Gorriti. Buenos Aires, Feminaria Editora.

Itier, César. 1997: "El zorro del cielo: un mito sobre el origen de las plantas cultivadas y los intercambios con el mundo sobrenatural" en *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, vol. 26, n° 3. Lima, 1997; pp. 307-346.

Jay Glickman, Robert. *Fin de Siglo. Retrato hispanoamericano de la época modernista*. Toronto, Canadian Academy of the Arts, 1999.

Jemio Gonzales, Lucy. 1993: *Caracterización de la literatura oral boliviana*. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1993 (Archivo Oral de la Carrera de Literatura. Primer Informe del Proyecto de Investigación).

Kapsoli, Wilfredo 1991: "Los pishtacos: degolladores degollados" en *Bulletin de l'IFEA* n° 20 (1) Lima, 1991; p. 61-77

----- . 1995: *Nacionalismo inca*. 2da. ed. Ediciones Purej, Lima. 1992.

Klarén, Peter F. *Nación y sociedad en la Historia del Perú*. Trad. de Javier Flores. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2004.

Larraburre y Unanue, Eugenio. 1886: "Ollantay / Literatura incásica" in *El Ateneo de Lima*, junio 1886.

----- . 1878: "Constantino Carrasco/ Conferencia dada en el Club Literario de Lima" in *Trabajos poéticos* de Constantino Carrasco. Lima, Imp. del Estado, 1878, pp. I-XX.

Larson, Brooke. 1999: *Indígenas, élites y estado en la formación de las repúblicas andinas (1850-1910)*. Trad. Javier Flores Espinoza. Lima, Universidad Católica del Perú - Instituto de Estudios Peruanos, 2002. (*History of the Native People of the America*, vol. iii).

Leonardini Herane, Nanda. 2003: *El grabado en el Perú Republicano*. Lima, Fondo Editorial – UNMSM, 2003.

----- . 1998: *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. División de Estudios de Postgrado, 1998; (Tesis para optar el grado de Doctora en Historia).

- León-Portilla, Miguel. 1996: *El destino de la palabra*. De la oralidad y los códice mesoamericanos a la escritura alfabética. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Lienhard, Martín. 1992: *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas*. Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX. Selección, prólogo, notas de Martín Lienhard. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.
- . 1988: "Arte verbal quechua e historiografía literaria en el Perú" en *Schweizerische Amerikanisten - Gesellschaft*. Bull. 52. 1988; pp. 49-56.
- Locke, L. Leland. 1923: *The Ancien Quipu or Peruvian Knot Record*. The American Museum of Natural History, New York.
- López Lenci, Yasmín. 2004. *El Cusco, paqarina moderna*. Cartografía de una modernidad en los andes peruanos (1900-1935). Lima, Fondo Editorial UNMSM-CONCYTEC.
- López Maguiña, Santiago. 1996: "Racialismo e identidad (Palma, González Prada, Mariátegui)" en *Lienzo n° 17*: Lima, agosto 1996; pp. 289-333.
- Maiguashca, Juan (ed.). 2003: *Historia de América Andina. Creación de las Repúblicas y formación de la Nación*. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Mannheim, Bruce. 2003. "Paralelismo quechua, sentidos de la palabra y análisis cultural" en *Lhymen n° 2*. Lima 2003, pp. 11-58 (Ante del título: "Ritmo y no la síbala deben ser tomado en cuenta").
- . 1991: *The language of the Inka since the European invasion*. Austin, University of Texas Press.
- . 1986: "Popular song and popular grammar, poetry and metalanguage" en *Word*, vol. 37, n° 1-2: pp. 45-75. ( April -august 1986).
- . 1987: "Couplets and oblique contexts: The social organization of a folksong" en *Text*, vol. 7: n° 3: pp. 265-288. (Amsterdam).
- Mariaca Iturri, Guillermo (Ed.). 1997: *Rastros de la Crítica Literaria Boliviana*. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés-Carrera de Literatura, 1997.
- Mariátegui, José Carlos. 1927: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 50ª. ed. Lima, Emp. Ed. Amauta, 1988 (Obras Completas, t. 2).
- Martínez Pizarro, Joaquín 1992: "Sobre oralidad y escritura" en *Lienzo No. 3*. Lima, diciembre 1992; pp. 121 -138.

- Martos Carrera, Marco. 1998: "Anales de la Inquisición de Lima. Ricardo Palma, la vela verde y el sambenito" in: *Escritura y pensamiento*, año I, nº 2. Lima, pp. 213-235.
- Marx, Carlos (y) Federico Engels. 1968: *Sobre el arte y literatura*. Introducción, selección y notas de Valeriano Bozal Fernández. Madrid, Ed. Ciencia Nueva (Los Clásicos).
- Matto de Turner, Clorinda. 1877: "El qquechua. Su utilidad para los americanistas" en *La Revista Social*. También en *El Perú Ilustrado* 1888.
- Medina Susano, R. Corinda. 2004. *Escenificaciones de la Conquista del Perú en la fiesta de San Pedro de Tunar*. Distrito de Checras, Provincia de Huaura, Región Lima. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.
- Mendiburu, Manuel de. 1874: "Sobre el quichua", en *El correo del Perú*, Lima 1894; pp. XXVIII-XXIX.
- Mendizábal Losack, Emilio. *Del Sanmarkos al retablo ayacuchano*. 2003: Dos ensayos pioneros sobre arte tradicional peruano. Lima, Universidad Ricardo Palma – ICONA.
- Meneses, Teodoro. 1961: "Estudios Ollantinos / Clasificación de fuentes" in *Sphinx*, II Época, nº 14. Lima, pp. 80-100.
- Millones, Luis. 1992: *Actores de altura*. Ensayo sobre el teatro popular andino. Lima, Ed. Horizonte.
- , 1990: *El retorno de las huacas. Estudios y documentos sobre el Taki Onkoy, siglo XVI*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos y Sociedad Peruana de Psicoanálisis.
- Miró Quesada Sosa, Aurelio. 1999: *Historia y leyenda de Mariano Melgar. 1790-1815*. Lima, Fondo Editorial UNMSM.
- Mitre, Bartolomé. 1981: "Ollantay, drama quechua" en *La Nueva Revista*. Buenos Aires.
- Monguió, Luis. 1974: "Sobre la 'Canción Indiana', de Olmedo" en Estudios de literatura hispanoamericana en honor a José J. Arrom; ed. Andrew P. Chapel Debicki (y) Enrique Pupo-Walker. University of North Carolina at Chapel Hill, Press; pp. 71-86.
- Moncayo, Abelardo. 1895-96: "El concertaje de indios". *El Pichincha*, 23 de diciembre 1895; 12, 15, 16 y 18 de enero de 1896. [1912] *El concertaje de indios en Añoranzas*. Quito, Tall. Tip. Nacionales, 1923; pp. 272-333. Puebla, Ed. José M. Cajica, 1967; pp. 161-239 (vol. 34). Quito, Universidad Central de Ecuador – Instituto de Investigaciones Económicas, 1989(?). También en

*Pensamiento agrario ecuatoriano*, estudio, introducción y selección de Carlos Marchan Romero, Quito, Banco Central de Ecuador – Corporación Andina Nacional, 1986; pp. 287-326 (El autor lo confunde con Abelardo Moncayo Andrade).

Montalvo, Juan. 1886-88: *El espectador*. París, Lib. Franco Hispano-Americana; 1886 (t. I), 1887 (t.II); 1888 (t. III). Quito, Imp. de la Juventud, 1900, t. I. Ambato. Biblioteca Letras de Tungurahua, 1982.

Montoya, Rodrigo. 1987: *La cultura quechua hoy*. Lima, Hueso Húmero  
----- (y) Luis Enrique López (Ed.). 1988: *¿Quiénes somos? El tema de la identidad en el altiplano*. Lima, Mosca Azul Editores - Universidad Nacional del Altiplano, 1988.

Monteiro, John M. 2001: *Tupis, Tapuias e historiadores. Estudos de História Indígena e do Indigenismo*. Campinas, Departamento de Antropologia IFCH-Unicamp, agosto de 2001.  
<http://www.ifch.unicamp.br/ihb/estudos/TupiTapuia.pdf>

Morales de la Cruz, Teodoro. 2005: “Registro bibliográfico de Adolfo D. Vienrich” in *Manantial*, año I, n° 3. Tarma, julio-setiembre 2005; pp.5-7.

More, Federico. 1916: “La hora undécima del señor don Ventura García Calderón” en *Colónida*, n° 2 y n° 3. Lima, 1916; pp. 33-39; 22-25. *Colónida Abraham Valdelomar*. Ed. facsimilar de Luis Alberto Sánchez. Lima, Ediciones COPÉ, 1981.

Morote Best, Efraín. 1988: *Aldeas Sumergidas*. Cultura popular y sociedad en los Andes. Introducción de Enrique Urbano. Cusco, Centro Bartolomé de las Casas 1988. (Biblioteca de la tradición oral andina, 9).  
----- 1952: “El degollador (Nakaq)”, *Tradicón*, Revista Peruana de Cultura n° 11, Año II Vol. IV, Cuzco, pp. 67-91.

Mossi, Miguel Angel. 1989: *Manual del Idioma General de Perú*. Gramática razonada de la lengua qíchua. Córdoba: La Minerva.

Mouralis, Bernard. 1975: *Las contraliteraturas*. Trad. Eddy Montaldo. Buenos Aires, Librería El Ateneo Editorial, 1978 (*Les Contraelitures*, 1975).

Nagy, Silvia M. 1994: “Juan Wallaparrimachi, el poeta de la ausencia” in *Signo*, Cuadernos Bolivianos de Cultura, n° 41. La Paz, enero abril, 1994; pp. 7-32.

Noriega Bernuy, Julio. 1993: *Poesía quechua escrita en el Perú*. Antología. Lima, CEP.

- Oleszkiewicz, Malgorzata. 1992: "El ciclo de la muerte de Atahualpa: de la fiesta popular a la representación teatral" en *Allpanchis* n° 39. Cuzco, 1992; pp. 185-220.
- O'Phelan Godoy, Scarlett (Comp.). 2001: *La Independencia del Perú*. De los Borbones a Bolívar Lima, Instituto Riva Agüero - Pontificia Universidad Católica.
- 1995: *La Gran Rebelión en los Andes*. De Túpac Amaru a Túpac Catari Cusco, Centro de Estudios regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- 1985: "El mito de la independencia concedida. Los programas políticos del siglo XVIII y del temprano XIX en el Perú y Alto Perú (1730-1814)" en *Histórica*, vol. IX, n° 2. Lima, 1985.
- Ortiz Fernández, Carolina. 1999: *La letra y los cuerpos subyugados*. Heterogeneidad, colonialidad y subalternidad en cuatro novelas latinoamericanas. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 1999.
- Oviedo, José Miguel: 1965. *Genio y figura de Ricardo Palma*. Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1965.
- Pacheco-Zegarra, Gavino. 1875: *Alphabet phonétique de la langue quechua*. Mémoire lu au congrés des Americaniste a Nancy. Nancy, G. Crépin-Leblond - Paris, Libraire Espagnole; 1875 (Congrés Internacional des Américanistes Nancy-1875).
- Pärssinen, Martin (y) Jukka Kiviharju. 2004: *Corpus de textos khipus incaicos y coloniales*. Madrid, Instituto Iberoamericano de Finlandia – Universidad Complutense de Madrid, 2004 (Textos andinos, t. i, correspondiente Acta Ibero-Americana Fennica, Serie Hispanoamérica 6.)
- Payne, Jhonny. 1993: "Etnografía de un forastero" en *Letras* n° 92-93, órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas - UNMSM. Lima, 1993.
- Pease G.Y., Frankin. 1995: *Breve Historia Contemporánea del Perú*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Porrás Barrenechea, Raúl. 1999: *El legado quechua*. Lima, Fondo Editorial UNMSM, 1999.
- 1941 "El testimonio de Manco Serra" in *Mercurio Peruano*, XVI, n° 167. Lima, febrero; pp.55-62.
- Portocarrero Gonzalo. 1991: *Sacaosjos: crisis social y fantasmas coloniales*. Lima, Tarea, Asociación de Publicaciones Educativas.
- Platt, Tristan. 1980: "Espejos y maíz: el concepto de Yanantin entre los Machas de Bolivia" en: *Parentesco y matrimonio en los Andes*, Enrique Mayer (y) Ralph Bolton (ed.). Lima, Pontificia universidad católica del Perú. PUCP, 1980.

- Prescott, Guillermo H. 1972: *Historia de la Conquista del Perú*. Lima, Ed. Universo, 1972; 3 t.
- Prieto, Mercedes. 2004: *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*. Quito, FLACSO, Sede Ecuador - Ediciones Abya Yala.  
[http://www.flacso.org.ec/docs/liberalismo\\_temor.pdf](http://www.flacso.org.ec/docs/liberalismo_temor.pdf)
- Propp, Vladimir. 1928: *Morfología del cuento*. Trad. María Lourdes Ortiz. Barcelona, Ed. Fundamentos, 1971. (Trae “Las transformaciones de los cuentos maravillosos y de E. Mèlètinki, “El estudio estructural y tipológico del cuento”).
- Puccinelli, Jorge. 1951: "Adolfo Vienrich, Precursor de los estudios folklóricos" en *Fanal IV*, n° 29. Lima, setiembre - octubre 1951; pp. 23-24 [Trae fotografía de Vienrich].
- Radicati di Primeglio, Carlos. 1980: *El sistema contable de los Incas*. Yupana y Quipu. Lima, Librería Studium.
- Rama, Ángel. 1984: *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte.
- Razzeto, Mario. 1982: *Don Joaquín*. Testimonio de un artista popular. Lima, Instituto Andino de Artes Populares.
- Riva-Agüero [y Osma], José. 1905: *Carácter de la literatura independiente*. Lima, PUCP, 1962 (Obras Completas de José de la Riva-Agüero, Estudios de Literatura Peruana, I).
- Rivara de Tuesta, María Luisa. 2000: *Pensamiento prehispánico, filosofía e historia en el Perú y Latinoamérica*. Lima, Fondo de Cultura Económica, 2000; 3 t.
- Rivero y Ustariz, Mariano (y) Tschudi, Juan Diego de. 1851: *Antigüedades Peruanas*. Viena, Imp. Imperial de la Corte y de Estado. 2ª ed. Arequipa, Primer Festival del Libro Arequipeño, 1958.
- Rivet, Paul (y) Georges de Créqui-Montfort. 1951: *Bibliographie des langues Aymará et Kicwa. 1540-1875*. París, Institut d’Ethnologie, 1951 ; 3 t.
- Rober Ascher-Marcia Ascher. 1991: *Code of the Quipu Databook*. A Study in Media, Mathematics and Culture. University of Michigan Pres, Ann Arbor.
- Rodríguez Carucci, Alberto. 2002: *Leer en el caos*. Aspectos y problemas de las literaturas de América Latina. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2002.

- Rodríguez Rea, Miguel Ángel. 1985: *La literatura peruana en debate: 1905-1928*. Lima, Ed. Antonio Ricardo. 2ª ed. Lima, Universidad Ricardo Palma, 2002
- Rojas, Ricardo. 1918: *Historia de la literatura argentina*. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en El Plata. 2da. ed. Buenos Aires, Lib. La Facultad, 1924 (*Obras de Ricardo Rojas*). [3ra. ed.] Buenos Aires, Ed. Losada, 1948 (*Obras Completas*). [4ta. ed.] Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1957; 9 vol.
- Romero, Emilia. 1952: *El romance tradicional en el Perú*. México, Colegio de México.
- Romero, Raúl R. 2004: *Identidades múltiples*. Memoria, modernidad y cultura popular en el valle del Mantaro. Lima, Congreso del Perú.
- Royo, Amelia (Comp.). 1999: *Juanamanuela, mucho papel*. Algunas lecturas críticas de textos de Juana Manuela Gorriti. Salta, Ediciones del Robledal.
- Rumiñawi, “Documentos y proclamas en lenguas amerindias en la época de la Independencia” en portal del Centro de Investigaciones Lingüísticas Ricardo L. Nardi (junio 2003). <http://www.cil-nardi.com.ar/ling/ling.php?pr=indigen.htm>
- Salomón, Frank. 1997: “Los quipus y libros de la Tupicocha de hoy: un informe preliminar” en *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Banco Central de Reserva.
- Salvador Lara, Jorge. 1994: *Breve Historia Contemporánea de Ecuador*. 2ª.ed., 1ª. reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Sánchez, Luis Alberto. 1928: *La literatura peruana: Derrotero para una historia espiritual del Perú*. Lima, Tall. Gráf. y Enc. Perú, 1928-1936 (3 t., el primero corresponde a 1928). 6a ed. Lima, EMISA Editores, 1989; 5 t.
- Sherzer, Joel (and) Anthony C. Woodbury (Ed.). 1987: *Native American Discourse. Poetics and rhetoric*. Cambridge, Cambridge University Press.
- (and) Greg Urban (Ed.). 1986. *Native South American Discourse*. Berlin-New York-Cork-Amsterdam, Mouton de Gruyter.
- Schvartzman, Julio (Comp.). 2003: *La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires, Emecé Editores. (*Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 2, dirigida por Noé Jitrik).
- Simón Bolívar. 1997: *Escritos fundamentales*. Comp. de Germán Carrera Damas. 6ª reimp. Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997 (Colección Eldorado).

- Smith, Anthony D. 1994: "Tres conceptos de nación" en *Revista de Occidente* n° 161. Madrid.
- Sociedad Amantes del País. 1964-66: *Mercurio peruano*. Ed. facsimilar. Introducción de Carlos Cueto Fernandini. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1964-1966; 12 t.
- Stern, Steve J. 1982: "El Taki Onqoy y la sociedad andina (Huamanga Siglo XVI)" en *Allpanchis*, n° 19, pp. 49-77
- Szeniński, Jan. 1997: *Wira Qucha y su obra*. Teología andina y lenguaje, 1550-1662. Lima, Instituto de Estudios Peruanos - Banco Central de Reserva del Perú.
- Taípe Campos, Néstor Godofredo. 2004: "Los mitos. Consensos, aproximaciones y distanciamientos teóricos" en *Gazeta de Antropología*. n° 20, Granada, 2004 [http://www.ugr.es/~pwlac/G20\\_16NestorGodofredo\\_Taípe\\_Campos.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G20_16NestorGodofredo_Taípe_Campos.html) (14 de junio 2005).
- 2003: "El agua como operador simbólico: la laguna de Choclococha y la función civilizadora de los dioses Puma, Halcón y Perro" en *Agua*, revista de cultura andina n° 1. Huancayo, setiembre 2003; pp. 185-198.
- Taylor, Gerald. 2001<sup>b</sup>: *Introducción a la lengua general (quechua)*. Lima, Institut Français d'Études Andines IFEA – Lluvia Editores.
- 2000: *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. Cusco, CBC, 2000.
- 1987: "Atuq. Relatos quechuas de Laraos, Lincha, Huangáscar y Madeá, provincia de Yauyos" en *Allpanchis phuturinga* n° 29/30, año xix. Sicuani, Cusco 1987; pp. 249-266.
- Tello, Marco. 2001: "José Joaquín de Olmedo" en *Historia de las literaturas del Ecuador*. Quito, Universidad Simón Bolívar – Corporación Editora Nacional, 2001; vol. 2, pp. 441-271.
- Terrón de Bellomo, Herminia. 1995: *Continuidad de la Memoria*. Relatos orales de Jujuy. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy - SECTER Secretaria de Ciencia, Técnica y Estudios Regionales San Salvador de Jujuy.
- Torero, Alfredo. 2002: *Idiomas de los andes. Lingüística e historia*. Lima, IFEA – Ed. Horizonte.
- 1974: *El Quechua y la Historia Social Andina*. Lima, Universidad Ricardo Palma.
- Toro Montalvo, César. 1991: *Mitos y leyendas del Perú*. Lima, A.F.A Editores, 1991, 3 tt.

- Torres, Goyo. 2001: "Literatura Loncca y Autorepresentación" en *Apóstrofe* n° 4. Arequipa.
- Uhle, Max. 1906: "Notas bibliográficas/ / Tarmap Pacha-Huaray – Azucenas Quechua, por unos Parias. Tarma 1905// Tarmapap Pacha huarainin.- Apólogos quechuas por unos Parias. Tarma MCCCCVI" en *Revista Histórica*, t. I, n° 1; órgano del Instituto Histórico del Perú, Lima marzo 1906; pp. 393-294.
- Urbano, Henrique. 1981: *Wiracocha y Ayar: héroes y funciones en las sociedades andinas*. Cusco, Centro de Estudios Rurales Andinos Bartolomé de las Casas (Biblioteca de la tradición oral andina; 3).
- Urton, Gary. 1997: "De nudos a narraciones. Reconstrucción del arte de llevar registros histórico en los Andes a partir de transcripciones en español de los khipus incaicos" en *Saberes y memorias en los Andes*. In *Memorian Thierry Saignes*. Lima- Paris, Insittut des Hautes Études de l'Amérique Latine – Institute Francais d'Etudes Andines.
- Vaca Guzmán, Santiago. 1882. *La Literatura Boliviana*. 2ª. ed. Buenos Aires, Imp. de Pablo E. Coni, 1893; 206 pp.
- Valdano, Juan (y) Ernesto Albán. 2001-2: *Historia de las literaturas del Ecuador*. Quito, Universidad Simón Bolívar – Corporación Editora Nacional, 2001-2. (*Literatura de la colonia*, vol. 1, coordinado por Juan Valdano; vol. 2, coordinado por Ernesto Albán y Juan Valdano)
- Valladares Quijano, Manuel. 2005: "Las letras que forjaron el indigenismo cusqueño" en *guaca* n° 2. Lima, junio 2005; pp. 39-60.
- Vásquez Rodríguez, Chalena (y) Abilio Vergara Figueroa. 1988: *¡Chayraq!* Carnaval ayacuchano. Lima, Tarea- Centro de Desarrollo Agropecuario (CEDEP).
- Velásquez, Marcel. 2005: *Las máscaras de la representación: el sujeto esclavista y las rutas del racismo en el Perú*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Villarán, Acisclo. 1873-4: "La poesía en el Imperio de los Incas; ensayo histórico. Dedicada en muestra de gratitud al eminente literato D. Eduardo Asquerino" en *El Correo del Perú*. Lima, 1873 - 1874 [Inserto entre los n° ix al li, 1873 y ii al xiv, 1874].
- Villavicencio, Maritza. 1992: *Del silencio a la palabra*. 1992 Mujeres peruana en los siglos XIX-XX. Lima, Flora Tristán, 1992.
- Wiethüchter, Blanca (y) Ana María Paz Soldán. 2002: *Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*. La Paz, PIEB Programa de Investigaciones Estratégicas

en Bolivia, 2002, 2 tt. (t. I, coordinado por Blanca Wiethüchter; t. II, *Hacia una geografía del imaginario* coordinado por Ana María Paz Soldán).

Yauri Montero, Marco. 2006: *Puerta de la Alegría*. Lima, Universidad Ricardo Palma.

Zavaleta, Carlos Eduardo. "El coraje de Vienrich" en *El gozo de las letras*. Ensayos y artículos (1952-2001). Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2002. Cf. *El Peruano*, Lima, 22 de octubre 1999.

Zuidema, R. Tom. 1965: "Observaciones sobre el Taki Onqoy", *Historia y Cultura* , nº 1. Lima, pp. 137.

gonzalo espino relucé  
octubre 2005; junio 2007 y diciembre 2007

email:  
[gespino@unmsm.edu.pe](mailto:gespino@unmsm.edu.pe)

portal:  
[www.gonzaloespino.blogspot.com](http://www.gonzaloespino.blogspot.com)

# Apéndices

Abreviaturas utilizadas:

AV: Adolfo Vienrich

*Lat.: La Aurora de Tarma*

*P.: Aurora/Pacha Huarai*

PDO: *Azucenas y fábulas quechuas.*

PDO-Fq: Pedro Díaz Ortiz en *Fábulas quechuas*

Ph: *Tarmapap Pachahuarainin / Fábulas Quechuas*

Tph: *Tarmap Pacha-Huaray/ Azucenas Quechuas*

## Apéndice nº 1

### 8. LAPIA HUAUKI (IMANUIPASH TARUSH YURIMUSHA)/ EL HERMANO CODICIOSO<sup>1</sup>

#### Lapya wawqi

(Imanawpash tarush yurimusha)

*El hermano envidioso (De cómo, dice, apareció la taruca)*

1. Juc huayilachushi iscai huaukicuna yatchak:

**Huk wayilachushi ishkay wawqikuna yatchaq.**

*Dicen en un pueblo, dos hermanos vivían.*

2. jucninshi capuknioj, jucakninka huacchash, huarmiyok, churiyukcama.

**Hukninshi kapuqniyuq, hukakninqa wakchash, warmiyuq, churiyuqkama.**

*Uno dice que era rico, el otro pobre, con su mujer, con su hijo más vivía.*

3. Juc junakshi<sup>2</sup> capujniocaj<sup>3</sup> cushicusha churimpa ajchan rutuichu kayaptin, ana parun<sup>4</sup> huacchaj.

**Huk hunaqshi kapuqniyuqkaq kushikusha churimpa aqchan rutuychu kayaptin, yanaparun wakchaq.**

*Un día, dicen, cuando el hombre rico celebraba el corte de pelo de su hijo, se asomó el hermano pobre para ayudar.*

---

<sup>1</sup> Apareció en *La Aurora de Tarma* en los números 150 [p. 3; col. 4] y 151 correspondiente al año III, Tarma, 1º mayo 1906, p. [3; col. 1-4], bajo el epígrafe “Literatura Incáica/ [Continuación]”. Adolfo Vienrich, lo publica en *Tarmap Pacha-Huaray / Azucenas Quechuas* (:92-99); *Tarmapap Pachahuarainin / Fábulas Quechuas* (:26-33); en edición *Aurora/ Pacha Huarai* entre las páginas 26 y 33. Lo publica Pedro Díaz Ortiz en *Fábulas quechuas* (: 46-49) y en su ed. de *Azucenas y fábulas quechuas*. (: 152-155).

<sup>2</sup> PDO 152: “Jucjunakshi”.

<sup>3</sup> Lat.150: “capuknioy”.

<sup>4</sup> En efecto, no distingue separación: “ana parun” (*Lat.* 150; *Tph.* 92 y *Ph.* 26) que leemos como *anaparun* ~ yanaparun.

4. Chaishi kajmain<sup>5</sup> nin: manachu cai huaukequi?

**Chayshi kaqmasin nin:**

– ¿Manachu kay wawqiyki?

*Entonces, un amigo le dice: – ¿No pues es este tu hermano?*

5. imanirme mana yaikachimunquichu?

**¿Ima nirmi mana yaykachimunkichu?**

*¿Por qué no lo haces pasar?*

6. – Manam huaukechu; chaika cachicuylami.<sup>6</sup> |94|

– **Manan wawqiychu; chayqa kachikuylami.**

*–No, no es mi hermano, ese es mi criado nomás.*

7. Huakinninka mayarur, chai penkacuyhuan laquisha aihuacun, achica<sup>7</sup> ashicuy yanucunampak; chailatash huarmilanhuan, churilanhuan micucuk.

**Wawqinninqa mayarur,**

**chay pinqakuywan lakisha aywakun, shikash ashikuy yanukunanpaq.**

**Chayllatash warmilanwan, churilanwan mikukuq.**

*Su hermano lo había escuchado pues,*

*Entonces, avergonzado y triste se fue a buscar comida [papa silvestre] en la puna.*

*Sólo, así, dice, con su mujer, con su hijo comerían.*

8. Jalkata tcharurka rumi jananman<sup>8</sup> tacuyursi rkratchacuita jalacuyun;

**Qallqata tcharurqa rumi hananman taakuyurshi ratchachakuyta qalakuyun;**

*Al llegar a la puna, se sentó sobre una piedra y empezó a quejarse nomás de su hambre;*

9. chaisi rumi huekenta rikar ancupaipita rimarirun; aihuay kinranlampa juc jatun machaiman.

**Chayshi rumi wiqinta rikar ankupaypita rimarirun: ayway kinranlanpa huk hatun machayman.**

*Viendo que lloraba, entonces, dice el Espíritu del Cerro, se compadeció y habló el apu: “vas a ir por esa ladera hacia una gran cueva”.*

<sup>5</sup> Kajmain ~ kaqmay-ni-n ~ kaqmasin.

<sup>6</sup> Lat. 150: “achicuylami”.

<sup>7</sup> **achica** ~ *shikash*: tubérculo silvestre que es dulce y se encuentra en las alturas de Tarma (Comunicación personal de don Julián Loja y Elías Astete). Adolfo Vienrich anotará en su versión: “se fue como de costumbre en busca de *chicash*” (passimin).

<sup>8</sup> Ph. 28: “jananmh”, PDO sigue esta edición.

10. Kiquin matchaima tcharuptin juc soko auquishi rumita joyurun huaiquita cutichuy nir.

**Kikin machayman tcharuptin huk suku Awkishi rumita quyurun waykita kutichuy nir.**

*Cuando llegó a la cueva un Awqui diciendo “regrésate” le ha dado una piedra, dice.*

11. Huayrala aihuayaktash kaspeparum, yananyarsi pacha chacarun,

**Wayrala aywayaktash qaspiyarun, yananyarshi pacha tchakarun,**

*Rápido caminaba para llegar a su casa, dice, oscuro se puso ya;*

12. chaysi machailaman punok yacuyun rumilan<sup>9</sup> kepecusha.

**Chayshi machaylaman puñuq yakuyun rumilan kipikusha.**

*Entonces dice, ha entrado cargando su piedra a la cueva, para dormir más.*

13. Mana punuyta atipar micanaihuan<sup>10</sup> laquicusha racratchacucunshi;

**Mana puñuyta atipar mikanaywan lakikusha rakratchakukunshi;**

*No pues ha podido dormir; estaba triste y con hambre, no había comido dice.*

14. punuysi punuyseka mayarun jalja, jaja, pachahuan rimanacukta.<sup>11</sup>

**puñuyshi puñuyshiqá mayarun Qalqa, Qaqa, Pachawan rimanakuqta.**

*Dormido dice, entre sueño dice, sintió que los espíritus de la Qalqa, la Qaqa, la Pacha<sup>12</sup> hablaban entre ellas.*

15. Jaljas tapun jajata ¿imapita chai olko huakan?

**Qalqash tapun Qaqata:**

– **¿Imapita chay ulqu waqan?**

*Y la Qalqa le pregunta, dice, a la Qaqa,*

– *¿Por qué llora ese hombre?*

16. – Huacchaja huajacum, capujníoj huaukin penkaita rurarunjampitam.<sup>16</sup>

– **Wakchaqa waqakun, kapuqniyuq wawkin pinqayta rurarunqanpitan.**

– *Ese pobre llora desde que su hermano rico le hizo pasar vergüenza nomás [le ha respondido la Qaqa].*

<sup>9</sup> Evidente error tipográfico en *Lat.* 151: “rumi, la”.

<sup>10</sup> Ha juntado las palabras “atipar” y “micanaihuan”: *atiparmicanaihuan* (*Lat* 151).

<sup>11</sup> A partir de esta sección en *La Aurora de Tarma* 151.

<sup>12</sup> Trasladar como Jalca, como Peña, como Tierra hace que estos lexemas pierdan su intenso contenido mítico. Voy a mantener la nominación quechua que se asocia al Espíritu de la Montaña (Wamanai, Apu, Jirka), transcribo Qalqa y Qaqa y a la deidad del aquí, Pacha.

17. Pachaja tapuntajshi:

– Chai huaccha imapita lakin?

**Pachaqa tapuntaqshi:**

– **¿Chay wakcha imapita lakin?**

*Y la Pacha, dice, le pregunta:*

– *¿Por qué ese pobre está apenado?*

18. Huaukin capujníoj micuypita huanushata charaptin<sup>13</sup>.

– **Wawkin kapuqniyuq mikuypita wañushata charaptin.**

–*Su hermano rico de hambre muriendo lo deja.*

19. Chainuy kamtinja, nojaja josha yurac apita.

– **Chaynuy kantinqa, ñuqaqa qusha yuraq apita.**

–*Sí es así, yo le daré mazamorra blanca.*

20. – Nojaja, ninshi machaija, yana apita.

– **Ñuqaqa, ninshi machayqa [Qalqa], yana apita.**

–*Yo, dice la Machay [Jalja], mazamorra oscura.*

21. – Jajaja ninshi, nokaja, jarhuash apita.

**Qaqaqa ninshi,**

– **Ñuqaqa, qarwash apita.**

*La Qaqa dice dijo:*

– *Yo, mazamorra amarilla.*

22. Micanasha riapacarurka quima manca micuytash taricurun,

**Mikanasha riyapakarurqa kimsa manka mikuytash tarikurun,**

*De hambre se despertó, tres ollas de comida dice ha encontrado,*

23. huakinta micurur, huakintaja churarun huarminlanpaj, churinlanpaj<sup>14</sup> apacunampaj.

**wakinta mikurur, wakintaqa churarun warminlanpaq, churinlanpaq apakunanpaq.**

*algo de eso come, lo demás guarda para compartir con su mujer, con su hijito.*

24. Chaipita yapaishi punucarun.

**Chaypita yapayshi puñukarun.**

*De allí nuevamente, dicen, se ha quedado dormido.*

<sup>13</sup> Lat 151: “micuypita huanusha ta”.

<sup>14</sup> Lat 151: Sin indicación del afectivo -la-, “huarminpaj, churinpaj”.

25. Pacha achic achiquiyayaptin jepintash camaripacun  
**Pachaachiq achikiyayaptin qipintash kamaripakun**  
*Ya casi al amanecer se despierta y mientras arregla su atado*

26. manash ichaj huashanman tchuracuyta atipanchu cachuaj<sup>15</sup> lasacuptin;  
**manash ichaq washanman tchurakuyta atipanchu**  
**shaway llasakuptin;**  
*a su espalda, dice, no podía alzarlo; ni cargar*  
*había estado pesado [su atado].*

27. paskirur rikanampajshi, jarhuash api koriman ticrarunaj; yuracja killaiman; yanaja antama.  
**Paskirur rikananpaqshi, qarwash api kuriman tikrarunaq; yurakqa killayman; yanaqa antama.**  
*Entonces lo desató para mirar, la mazamorra amarilla en oro dice se ha convertido; la blanca, en plata; la oscura, en cobre.*

28. Huakinta pamparcursi, huayinta cuticun huarshintash jojocharshi huilapan;  
**Wakinta pamparkursi, wayinta kutikun**  
**warshintash ququcharshi wilapan;**  
*Después de enterrar un poco, dice, regresó donde su casa,*  
*a su mujer, dice alegre le ha contado;*

29. chaipimpita najas imalampis kaj.  
**Chaypimpita ñaqash imalanpish kaq.**  
*Desde ese momento dejó de sufrir. Todo tenía, dicen.*

30. Huaukinnenja mayaparurja chiquicuytash jalacuyun juchaparunjankama swatanuy.<sup>[98]</sup>  
**Waukinnenja mayaparurqa chikikuytash**  
**qallaykuyun huchaparunqankama swatanuy.**  
*Su hermano dice al darse cuenta de esto se ha molestado,*  
*por eso comenzó a culparle a él nomás de ladrón.*

31. Chaishi jukajninja huilacurun imanui pa taricunjantas,  
**Chayshi hukajninja wilakurun imanui pa, tarikunqantash.**  
*Éste dice le ha contado cómo se ha encontrado [el tesoro].*

---

<sup>15</sup> cachuaj ~ kachwaq ~ shaway.

32. chai pajas pachash lapia jaljata aihuacun, machaiman rumin chasquej, quiquin machaichushi punun,

**Chay paqas pachash lapyá qalqata aywakun, machayman rumin chaskiq, kikin machaychushi puñun,**

*Esa mañana ladeando la puna se fue a la cueva para recibir su piedra dice, allí dice durmió.*

33. chaishi machaija huacrata jun; pachaja ajchata; jaljaja<sup>16</sup> tchupata;

**Chayshi Machayqa wakrata qun; Pachaqa aqchata; Qalqaqa tchupata;**

*La cueva le dio un cuerno, la tierra pelo, la puna un rabo;*

36. riapacaramun mana rekenash.

**riyapakaramun mana rikinash.**

*Cuando se ha despertado ya ese hombre no se había reconocido dice.*

37. Huayinta charuptinka huarminshi pantarun, aljonkuna jatikatchacurkan<sup>17</sup>:

**Wayinta charuptinqa warminshi pantarun, alqunkuna qatikatchakurkan:**

*Cuando llegó a su casa, su mujer dice lo desconoció [para que se vaya], con sus perros lo hizo corretear por todos lados*

38. Luichumanshi<sup>18</sup> muyurunaj.

**Luychumanshi muyrunaq**

*En venado, dice, se había convertido.*

---

<sup>16</sup> Lat. 151: "jaljata".

<sup>17</sup> Ibídem: no presenta los dos puntos.

<sup>18</sup> Nota 1, AV: "Cervus nemorivagus, de color rojo, que vive en la montaña; el de las punas es de color gris, Taruca (Cervus antisiensis.).". Error tipográfico en "montaña".

**El hermano codicioso**  
(*El origen del venado.*)

Habitaban la misma casa dos hermanos: uno rico i otro pobre, con sus respectivas mujeres e hijos.

Un día que el rico con muchos convidados festejaba el *corta pelo* de uno de sus hijos, se asomó el pobre.

Le ve uno de los invitados i pregunta:

– ¿No es ése tu hermano? ¿Por qué no le haces pasar?

– Ese, es un doméstico.<sup>[95]</sup>

Oyólo el pobre; lleno de aflicción por el desprecio que de él hacía su hermano, decidió abandonarlo i se fue como de costumbre en busca de *chicash*,<sup>19</sup> único alimento con el cual sustentaba a su familia.

Detúvose en la puna a descansar sobre una eminencia,<sup>20</sup> lamentándose de su mala fortuna, cuando oye que ésta le hablaba, consolándolo e indicándole siguiera un camino que le conduciría a una gran cueva i que llamara. Siguió las indicaciones de la peña hasta la cueva, donde encontró un anciano<sup>21</sup> venerable, el que le dio una piedra, diciéndole que se regresara con ella, sin desprenderse nunca.

Caminaba de prisa, pero una noche lóbrega le impidió proseguir su marcha: buscó refugio en una cueva, para pasar la noche, con su piedra a las espaldas. Le era imposible conciliar el sueño por el hambre i el pesar; nuevamente quejábase de su fatal destino, cuando dormitando escuchó este diálogo entre la peña, la puna i la pampa.<sup>22</sup>

Preguntábale la puna a la peña, porque lloraba ese hombre.

– El pobre llora porque su hermano rico lo ha despreciado.<sup>[97]</sup>

La pampa interrogaba por su parte:

– ¿De qué se queja ese infeliz?

<sup>19</sup> Véase la nota 6.

<sup>20</sup> *Lat.* 151: “so bre una piedra”.

<sup>21</sup> *PDO-Fq.* 47; *PDO* 153: “encontró a un anciano”.

<sup>22</sup> *Lat.* 151: No consigna un buen fragmento: “Caminaba de prisa, pero una noche lóbrega (...) I se quedó profundamente dormido.”.

– De su hermano rico que lo tiene muerto de hambre, respondía la peña.

– Pues entonces yo le daré mazamorra de maíz blanco.

– I yo, dice la cueva, de maíz morado.

– I yo, dice la peña, de maíz amarillo.

Despierta sobresaltado i se encuentra con tres ollitas, las que devoró, procurando sobrar un poco de cada una, para su familia. I se quedó profundamente dormido.

Al amanecer disponíase a continuar su marcha, pero le fue imposible levantar el atado por su enorme peso; lo descubre, i no sin sorpresa nota que la mazamorra de maíz amarillo se había convertido en oro; la de maíz blanco en plata i la de morado en cobre.

Dejó enterrada una parte i marchóse contento<sup>23</sup> a su casa, donde refirió a su familia lo que le había acontecido.<sup>[99]</sup>

El rico al descubrir que su hermano había enriquecido bruscamente, le acusó de ladrón.<sup>24</sup>

Para comprobar su inocencia le contó todo lo que le había sucedido; relato que no hizo sino despertar su codicia, i esa<sup>25</sup> misma noche se encaminó a la cueva, donde, [d]el anciano, recibió la piedra, i quedóse dormido. Le dió cuernos la peña; la pampa pelos, i la puna rabo,<sup>26</sup> con los que al despertar<sup>27</sup> quedó completamente transformado.

Llega a su casa, lo desconoce su mujer, que le echa los perros. Desde entonces trocado en<sup>28</sup> venado va huído por las pampas i punas.

---

<sup>23</sup> *Ibíd*em: “*fuese* contento”.

<sup>24</sup> *Ibíd*: “El hermano que se apercibió que su hermano había enriquecido, le acusó de ladrón.”

<sup>25</sup> *Ibíd*: “asi que”.

<sup>26</sup> *Ibíd*: “puna *el* rabo”.

<sup>27</sup> *Ibíd*: “que, despertar”.

<sup>28</sup> *Lat.* 131: “en *forma de*”.

## Apéndice nº 2

### 9. ATOC, CUNTUR, QUILISHHUAN (NUNATUGOGBA HUANUYNIN) *EL ZORRO, EL CÓNDOR Y EL CERNÍCALO*<sup>1</sup>

#### **Atuk, kuntur, kilishwan**<sup>2</sup>

*El zorro, el cóndor y el cernícalo*  
(*La muerte de los que se creen gente*)

1. Juc mancamusgej<sup>3</sup> atoctash; tulu catchkabacuj<sup>4</sup> aljonoishi<sup>5</sup> rejeshata, huilapararina janapachachu marca cushicuy gananta,<sup>6</sup>

**Huk mankamuskiq atuktash,  
tulu kachkapakuq alqunuyshi;  
riqsichata wilapararina hanan-pachachu marka kushikuy kananta.**

*Un zorro que todo ve, que todo sabe, dice,  
que mascaba huesos como perro, dice  
se había hecho conocer que arriba en el cielo una fiesta habría.*

2. chaise musguinai gajhuan, cuyanacojmain<sup>7</sup> cundurman<sup>8</sup> ashij<sup>9</sup> aihuacun, janapachata<sup>10</sup> aparicuypa<sup>11</sup> pusharunampaj.

---

<sup>1</sup> Aparece por primera vez en *Pacha Huarai* nº 2 (Tarma, febrero 1904; pp. 3-6); en la primera columna, va la versión en español; en la segunda, en quechua. Antes del título: “Fábula| Huilapa”; escribe “El zorro, el condor i el cernicalo/ (El fin de un fátuo.)”| “Atoc, condor, quilishuan”, en subtítulo “(Nunatugogba huanuynin)” y agregaba en letras pequeñas, a la siguiente línea “(Original)| (Quiquinchicha)”; véase también *guaca* nº 1 (2004: 103-106). La edición *Tph.* la recoge en las páginas 98-107; en *Ph.* 1906 va en las páginas 32-41. En *La Aurora de Tarma*, año iii, nº 151, del 1º de mayo 1906, p. [3, 4ta. col.], bajo epígrafe “Literatura incáica/ [Continuación]”; prosigue en *Lat.* iii-152, 7 de mayo 1906, p.[3; col. 1-3. En la columna 4 va la versión en castellano, desde el título hasta “i cerros hasta perderse en las nubes”]. También en *PDO-Fq.*: 50-55, *PDO* 156-161.

<sup>2</sup> Nota AV: “[2] Cernícalo (*Falco sparverius*).”.

<sup>3</sup> Presuntuoso: “Anchaycuycamayoc anchay cuycachaksoncco, mitta mitta anchaycuk” (GH:641). No resiste una traducción literal como “Un huele ollas”.

<sup>4</sup> *P2.* 3: “cachgabacuj.”.

<sup>5</sup> *P2.* 3: “aljonoisi”.

<sup>6</sup> *Lat.* 151: “ganan ta”.

<sup>7</sup> *Ibidem*: “cuyana cojmain”.

<sup>8</sup> *P2.* 3; *Lat.* 151: “condorman”.

<sup>9</sup> *P2.* 3: “ashej”.

<sup>10</sup> *P2.* 3. “janan-pachata”, forma tradicional que recupero. En *Tph* 98 y *Ph.* 32: “janapachata”.

<sup>11</sup> *P2.* 3: “aparicuipa”.

**Chayshi muskuynay kaqwan, kuyanakuqmayin kunturman  
ashiq aywakun, hanan-pachata aparikuypa pusharunanpaq.**

*Entonces, dice, este sabido [zorro] busca a su querido amigo cóndor  
quería que lo lleve [en su espalda] al cielo.*

3. Suamainpa huayinta<sup>12</sup> charurja, uchucla tukurshi nin:

**Swamayinpa wayinta charurqa, uchukla tukurshi nin:**

*Llegado a la casa de su secuaz, finge, se hace el humilde, dice dijo:*

4. –Compá,<sup>13</sup> alabam<sup>14</sup> cushiculá rigarrunigui shayalamurá jananchata  
pusharalamananbaj, marca cushicuymanni<sup>15</sup> jayachibacaman charangu atchpij.<sup>[100]</sup>

**– Kunpaa, alawan kushikulaa rikarurniki shayalamuraa hanan-pachata  
pusharalamanaybaq, marka kushikuymanni qayachibakaman  
charanku ashpiq.**

*– Compadre, dichosos mis ojos que te ven, me has de llevar al Hanan Pacha  
que ciertamente me han pedido que toque mi charango en la fiesta.*

5. – Condorja ninshi<sup>16</sup>, imanirmi<sup>17</sup> manaja pushalashaichu<sup>18</sup>, lojacamanquich<sup>19</sup>, ichaj  
ishgai atchgashnin<sup>20</sup> lamatash<sup>21</sup> jomanqui.

**Kunturqa ninshi,**

**– ¿Imanirmi manaqa pushalashaychu?**

**Luqakamankiq, ichaq ishkay achkashnin lamatash qumanki?**

*El cóndor, dice que le dijo:*

*– ¿Por qué no te llevaría?*

*Para que subas a mi espalda*

*acaso dos de tus muchas llamas a mi darías.*

6. Jamja, ali huirayashaja ayajlatás jitarachimanqui.<sup>22</sup>

**Qanqa ali wirayashaqa hayaqlataash hitarachimanki.**

*Tú estás tan gordo, dice,*

*me puedes hacer arrojar mis tripitas.*

7. – Atocja, manatch isgailachu ganja tchusgutach<sup>23</sup> jolashai, ninshi.

**Atukqa, “manash ishkaylachu kanqa tchuskutash qulashay”, ninshi.**

*– No sólo dos, dice, cuatro te daría. El zorro dice le ha dicho.*

<sup>12</sup> P2. 3: “huainta”.

<sup>13</sup> Compá, hispanismo, *compadre*.

<sup>14</sup> Alaban, hispanismo, *alabado*.

<sup>15</sup> P2. 3: “cushicuimanmi”.

<sup>16</sup> Tph. 100; Lat. 151: “niashi”, error de tipografía. Ph 34: “ninshi”.

<sup>17</sup> Tph. 100, Ph. 34: “imanirme”, asumo la definición de 1904: “imanirmi” (P2. 3).

<sup>18</sup> P2.3: “pushalashiaicho”.

<sup>19</sup> Ibídem: “lojacargamanquich”.

<sup>20</sup> P.3; Lat.151: “achgashnin”.

<sup>21</sup> Se trata del reportativo –sh, “llama-ch”. (P2 3, Tph 100): “lamatach”, repongo por Ph. 34: “lamatash”.

<sup>22</sup> P2. 3: “jitarachimanquibische”. Continúa en Lat. 152 a partir del corte de palabra: “ji-tarachimanqui”.

<sup>23</sup> Se trata del reportativo. La edición de 1904 no admite la -tch, aunque vacila respecto entre -ch y -sh: “manach ishgailachu ganja chusgutach” (P2. 3).

8. Ari ninacushaja<sup>24</sup>, condorja compadrinta jananman<sup>25</sup> churacurur shumaj charicuy, nataj charancuyta shimiqhuan amucurguy,

**“Ari”, ninakushaqa kunturqa kunpadrinta,**

**“hananman tchurakurur shumaq charikuy, nataq charankuykita shimikiwan amukurkuy”.**

*“Sí”, diciendo el cóndor le ha dicho al compadre,*

*“en mi encima, bonito te vas colocar;*

*tu charango con tu boca agarraras”.*

9. chajna nirgurshi, parita jalacuyun, jachata, jircata ucruchu jagergur, ampu chaupinchu, pugutai pugutaichu ilarirarin<sup>26</sup>.

**Chayna nirgurshi parita qalakuyun,**

**qashata, qirkata ukruchu qakirqur,**

**anpu chawpinchu, pukutay pukutaychu ilarirarin.**

*Así diciendo, entonces, comenzaron a volar*

*sobre nevados, punas y quebradas;*

*aparecían y desaparecían, y volvían aparecer,*

*hasta que se alejaron del centro de la tierra.*

10. Cushishas, huairata cuhuipa<sup>27</sup> cuchur, janan pachapa puncunman<sup>28</sup> chararin,

**Kushishash, wayrata kuchuypa kuchur,**

**hanan-pachapa punkunman chararin.**

*Alegres, dice, cortando el viento*

*habían cruzado hasta llegar a entrada del cielo.*

11. chaishi atoc jayatchacun yaygunampag puncuta quitcharachin<sup>29</sup>.

**Chayshi atuk qayatchakun yaykunanpaq punkuta kitcharachin.**

*Entonces, dice, el zorro ha llamado para que le abran la puerta.*

12. Puncu tapacoja manchacashas, atocta cundurtahuan<sup>30</sup> rigarur,

**Punku tapakuqa manchakashash, atukta kundurtawan rikarur.**

*El portero, sorprendido dice, al zorro y al cóndor los había mirado.*

13. imatam caitchu<sup>31</sup> ashibacunqui nir tabun: <sup>32</sup>

– **¿Imatam kaychu ashibakunki?, nir tabun.**

– *¿Qué buscan aquí?, había preguntado él.*

<sup>24</sup> P2.3; Lat. 152: “Harininacushaja”.

<sup>25</sup> Escribe en 1904: “janam” (P2. 3).

<sup>26</sup> P2.3; Lat. 152: “hilarirarin”.

<sup>27</sup> P2.3: “cuchuipa”.

<sup>28</sup> P2.4: “pachapa-puncunman”, escribe con guión.

<sup>29</sup> P2.4 y Lat. 152: “chaise quicharachin”. No consigna “jayatchacun” ni “puncuta” Tph (:100). PDO 156, obvia “chararin chaise atoc”.

<sup>30</sup> P2.4: “condortahuan”.

<sup>31</sup> Ibídem: “caíchu”.

<sup>32</sup> En lugar de dos puntos (:), va punto y coma (;) en P2.4 y Lat. 152.

14. atocja, charangu achpitamyachá, nunuguna cushichigmi shamurá,<sup>33</sup> ninshi,  
**Atukqa, “Charanku ashpitan yachaa, nunakuna kushichiqmi shamuraa”,  
 ninshi.**  
*– Sé tocar el charango, viniendo estoy para alegrar la fiesta–, el zorro a dicho dice.*
15. chaishi<sup>34</sup> yayaco tapacoja aicacharir ishgaininta yaigarachin.  
**Chayshi Yayaku tapakuqa aykacharir ishkayninta yaykarachin.**  
*Así dice, nuestro Padre, ha preguntado y bueno, los hizo entrar a los dos.*
16. Nunugunaba naubajninman chararirja, atocja jalacuyun huailashta<sup>35</sup>  
 charan<sup>102</sup>gunchu<sup>36</sup> huajachibacuita,  
**Nunakunaba nawpaqninman chararirqa, atukqa qalakuyun waylashta  
 charankunchu waqachibakuyta.**  
*Delante de los espíritus, el zorro empezó con un huaylas  
 ¡Cómo hacía llorar a su charango!*
17. nunugunaja jabachacuiba gamash<sup>37</sup>, aicucurgan.  
**Nunakunaqa qabachakuyba kamash.  
 Aykhukurqan.**  
*Esa gente estaba contenta.  
 Guapeaba.*
18. Jucnin yachaisabajninja atocta ashuahuan macharachin,  
**Huknin yachaysapaqninqa atukta ashwawan macharachin.**  
*Uno de ellos, el más sabido, con chicha le había emborrachado al zorro.*
19. chaishe<sup>38</sup> ichaj cushicuyja gacun, caija macharishalaja, charangunta achbirgur  
 achbirgurshi<sup>39</sup>, tushuita jalacuyun<sup>40</sup>,  
**Chayshi ichaq kushikuyqa kakun, kayqa macharishalaqa;  
 charankuta ashpirkur ashpirkurshi,  
 tushuyta qalakuyun,**  
*Entonces, dice, alegre, borracho ha estado ya,  
 con su charango tocaba, tocaba, dice,  
 y empezó a bailar.*
20. chacuas yubaishi llanullapa taquiracur:  
**kachwash yupayshi llanullapa takirakur:**  
*Cantaba, dice, con voz delgada, dulce como una cachua:*

<sup>33</sup> Tph: 100 “atocja, charangu atchpitam yachá, nunuguna cusichigmi shamurá”, recupero la escritura de 1904: *achpitam, cushichigmi* (P2.4).

<sup>34</sup> P2.4: “chaise”.

<sup>35</sup> Evidente error de imprenta: “huailahsta” (P2.4).

<sup>36</sup> P2.4: *charanguncho*.

<sup>37</sup> No va coma después de “gamash” (P2.4).

<sup>38</sup> P2.4: *chai she*.

<sup>39</sup> *Ibídem*: “achbirgursi.”; utilizó la forma genérica *ashpirku-r-shi*, no “achbirgurshi” (*ashbirkurshi*).

<sup>40</sup> *Ibíd*: “jalacuyon”.

21. Ashuculai<sup>41</sup> *richinante*<sup>42</sup>

**Ashukulay richinanti**  
shucuila jachjachyacunanta,  
**shukuyla qachqachyakunanta,**  
camaigasgata quichachare  
**kamaykasqata kichachari**  
mashtaiba mashtar muyunanta  
**mashtayba mashtar muyunanta**  
*Arrimadito dice había estado*  
*con mi sandalitas, jajaja, ¡Ahora!*  
*zapa-zapatea, da*  
*da vueltas, tumba, tumba.*

22. Compadreja machasha,<sup>43</sup> manash cuyubacuita munanchu

**Kunpadriqa machasha,**  
**manash kuyubakuyta munanchu.**  
*El compadre zorro borracho estaba;*  
*¡No quería moverse!, dice.*

23. condor huairala cuticushun niaptin,  
– **¡Wayrala kutikushun! -kuntur niyaptin.**  
*–Rápido, ¡regresemos! -le insistía el cóndor.*

24. chaise pinacurur<sup>44</sup>, naja pacha chacayaptin parir pachata cuticamun.<sup>45</sup>

**Chayshi pinacurur, naqa pacha chakayaptin parir**  
**pachata kutikamun.**  
*Entonces, dice, molesto el cóndor ya ha volado,*  
*ha cruzado diversos parajes*  
*ha regresado a la tierra.*

25. Riabacaramur atocja; manchacarunshi japalailan chaichigan jabag margacho ricacurur,

**Riyabakaramur atukqa manchakarunshi**  
**hapallaylan chayshikan**  
**habaq markachu rikarurur,**  
*Asustado se ha despertado, dice el zorro,*  
*empezó de un lado a otro a correr,*  
*solo estaba en esa inmensa comarca.*

26. cuyay charangun suapacusha, huicsabita<sup>46</sup> huanusha,  
**Kuyay charankun swapakusha, wiksabita wanusha.**

<sup>41</sup> PDO-Fq. 52: “Ashculai”.

<sup>42</sup> P2.4; Lat. 152: “rechinante”.

<sup>43</sup> P2.4: “machasha”.

<sup>44</sup> No anota coma, después de “pinacurur” (P2.4).

<sup>45</sup> P2. 4: “cuticushon”.

<sup>46</sup> P2.4: “huicsabita”.

*Su charanguito se había hecho robar, borracho se había dormido.*

27. mana hualpaba ashialansi gajchu: juc nicuychoja,<sup>47</sup> lapampa<sup>48</sup> jonjasha,  
**“Mana walpaba ashialansi kaqchu huk nikuychuqa lapanpa qunqasha”.**  
*No pues encontraré una gallina, dice.*  
*Lo habían abandonado allí.*

28. chaishe laguicusha huahuachacuysa<sup>49</sup> jalacuyun.  
**Chayshi lakikusha wawachakuysa qalakuyun.**  
*Entonces, dice, empezó a llorar como niño desconsolado.*

29. Janatash, uratash puricun<sup>50</sup> mana pitás taricurgur, purun purun pampachu, ocshala  
 huinacujchu.<sup>[104]</sup>  
**Hanatash, uratash purikun mana pitaash tarikurqur,  
 purun purun pampachu,  
 uqshala winakuqchu.**  
*De arriba abajo, dice, deambula sin hallar nada  
 en esa desolada pampa de paja,  
 de ichu nomás.*

30. Laguicusha micuybita<sup>51</sup> huanunanta yuyarayarshi,  
**Lakikusha mikuypita wañunanta yuyarayarshi.**  
*En su pena, había pensado que quizás moriría de hambre, dice.*

31. yarbachacurun ocshapita huasca cauchuita, hualquinchaiba jespicamunampaj.  
**Yarbachakurun uqshapita waska kawchuyta, wallqinchayba qispikamunanpaq**  
*Así fue como recordó que podía trenzar una sogá de ichu,  
 como bulto se soltaría.*

32. Manarajsi achga junajtash, jatun huascata cauchucurgur, puncu huechjacunanman<sup>52</sup>  
 ali huatarur catchargaramun<sup>53</sup>,  
**Manaraqshi achka kunaqtash,  
 hatun waskata kawchukurqur, punku witchqakunanman ali watarur  
 katcharkaramun.**  
*Así que comenzó, dice,  
 hacer una extensa sogá que amarró bien a la tranca de la puerta  
 como bulto se soltaría.*

<sup>47</sup> Ibídem: “nicuichoja”.

<sup>48</sup> *lapampa*, hispanismo, la pampa.

<sup>49</sup> P2.4: “huahuachacuíta”.

<sup>50</sup> P2.4: “puricon”.

<sup>51</sup> P2.5: “micuibita”.

<sup>52</sup> Lat. 152: “huechjacunan man”.

<sup>53</sup> Lat. 152: “cachargaramun”.

33. chaipitaga<sup>54</sup>, cushisha hualquinchaiba luchucuchaita<sup>55</sup> jalacayamun  
**Chaypitaqa, kushisha walkinkayba luchukuchayta qalakayamun.**

*En eso que alegre estaba bajando ha aparecido un loro bullicioso.*

34. Na chaupi caminucho<sup>56</sup> huargarayaptin<sup>57</sup> tincurun juc holjotuguj quilishhuan,  
**Na chawpi kaminuchu warkarayaptin tinkurun huk hulqutukuq killishiwan,**<sup>58</sup>

*Ya en medio de su camino halló al cernícalo que lo molestaba.*

35. chaishe atocta rigarur muyubaita jalacuyun<sup>59</sup>, rapranhuan senjanta tucchiur tucchiur,<sup>60</sup>  
 airacurshi<sup>61</sup> tabuban:

**Chayshi atukta rikarur muyubayta qalakuyun,  
 rapranwan sinqata tuksiyur tuksiyur,  
 ayrakurshi tabuban:**

*Entonces, dice, viendo al zorro dio vueltas sobre él  
 con sus alas, con su nariz picaba y picaba,  
 al enfurecido zorro, dice que le ha preguntado:*

36 – Compá ¿imanuylata jananpachachu huacrobacaramurai? <sup>62</sup>

– **Kunpaa ¿imanuylata hanan-pachachu wakrubakaramuray?**

– *Compadre, ¿cómo nomás te ha ido allá en el cielo?*

37. Atocja jananpachachu tushubacaramunjanpitaja,<sup>63</sup> huapurishas aihuacayamun,  
 chojacharirshi nin:

**Atukqa hanan-pachachu tushubacaramunqanpitaqa,  
 wapurishash aywakayamun, chuqacharirshi nin:**

*El zorro, orgulloso de haber bailado en la fiesta del cielo,  
 guapo venía, como guardando distancia dice dijo:*

38. – ¿Imanirme huicsabita huanusha, saptcha<sup>64</sup> pishgu, picpishtucu<sup>65</sup> nirayaj,  
 viracochaba compadri ganja?

– **¿Imanirmi wiksabita wanusha, saqtcha pishqu, pikpishtuku nirayaq,  
 wirakuchaba kunpadri kanqa?**

– *¿Cómo un señor como yo, podría ser compadre de un panzamuertodehambre, de un pájaro chillón?*

<sup>54</sup> P2. 5; Lat. 152 : “chaibitaga

<sup>55</sup> P2. 5: “luchuchaita”; Lat. 152: luchuchai ta”.

<sup>56</sup> Caminichu, hispanismo, camino.

<sup>57</sup> P2. 5; Lat. 152 : “gayaptinshi”.

<sup>58</sup> La transcripción de Adolfo Vienrich oscila entre *luchucucha* con *quilish*, he optado por mantener las dos formas.

<sup>59</sup> P2.5: “jalacuyon”.

<sup>60</sup> Lat. 152: “tucchiur, tucchiur,”; incorpora una coma.

<sup>61</sup> P2. 5; Lat. 152: “aicuracurshi”.

<sup>62</sup> Alternancia errática de y ~ i en la pregunta: “¿imanuylata jananpachachu huacrobacaramuray?” (P2.5). Escribe en Lat. 152: *imanuila*.

<sup>63</sup> P2.5: “tushubacaramunjanpitaja”.

<sup>64</sup> Lat. 152: “sapcha”. La escritura de esta palabra se realiza *saqtra*, esta edición respeta la secuencia *tch*.

<sup>65</sup> Ph. 38 y Lat. 152: “-tucó”; recupero la edición de 1904 (P2:5).

39. Quilishja pengacushas nin:

**Killishqa pinqakushash nin:**

*El cernícola avergonzado dice le ha respondido:*

40. – Manam viracochachu janachusi ni urachusi hualpa sua, añaspa huaujenja.

**–Manan wirakuchachu hanachushini urachushi wallpaswa, añashqa wawkinqa.**

*– No puede ser señor arriba, quien abajo es ladrón de gallina y hermano del zorrillo, dice.*

41. ¿Nojabita, parilaba munajanchu puricoj<sup>106</sup> tachuch<sup>66</sup> holjotugubamanquiman janapachata tulu<sup>67</sup> huajcrobacoj aihuaronjai raigu?

**–¿Nuqabita, parilaba munaqanchu purikuq takush ulqutukubamankiman hanan-pachata tulu waqkrubakuq aywarunqay rayku?**

*¿Podría hablar con alguien que aparenta ser señor después de tragar huesos en el cielo, yo que cuando quiero voy y vengo al cielo?*

42. Atocja tishinyarunshi pinacurur, chaibitaja rachacba<sup>68</sup> gamash ashrita jalacuyun, quilishtaja,

**Atukqa tipshinyarunshi pinakurur;**

**chaybitaqa,**

**“raktchaba kamash” ashita qalakuyun killishtaqa.**

*El zorro enfurecido estaba porque picoteaba [la sogá], entonces,*

*“¡loro andrajoso!”, dice, se ha empezado a burlar del kilish.*

43. paise nataj huascaman lajacarurshi kuchuyta<sup>69</sup> jalacuyun;

**Payshi nataq waskaman laqakarurshi kuchuyta qalakuyun.**

*El cernícalo, en eso ya nomás, se prendió, y empezó a cortar la sogá como hilito nomás.*

44. atocja manash ubalanchu<sup>70</sup>; ashlicuyanshi

**Atukqa manash upalanchu, ashikuyanshi.**

*El zorro no se callaba, se burlaba dice.*

<sup>66</sup> El texto no indica continuidad de palabra. *Ph.* 38, 40: “puricoj tachuch” (sic); *Lat.* 152: “puricojtachuch”.

<sup>67</sup> *P2.5*: “tulo”.

<sup>68</sup> *Ibíd.*: “racchaba”.

<sup>69</sup> *Ibíd.*: “lajacarursi kuchuita”.

<sup>70</sup> *P2.5*: “ubalancho”.

45. huagra senga huascataj cuchurunquiman, curcu senga! nojahuanmi gayanqui, nicuyanshi

– ¡Waqra sinqa! Waskatataq kuchurunkiman.

– ¡Kurqu sinqa!

**Nuqawanmi kayanki, nikuyanshi**

“¡Nariz de cuerno! Cuidado que estés cortando la sogá.

¡Nariz jorobada!

¡No te metas conmigo!, así, molesto decía dice.

46. Ilajbita huasca pachiaruptinshi, muyuyla<sup>71</sup> muyur<sup>72</sup> atojlaja

**Ilaqbita waska pachiaruptinshi, muyuyla muyur atuklaqa**

*De pronto,*

*se rompió la sogá y cayó el zorro,*

*dando vueltas y vueltas dice.*

47. ayhuacamun jabacharacur, chushita<sup>73</sup> mantay! ocshata mantay! pachiarulasagchi niracur.

**Aywakamun qabacharakur,**

– ¡Chushita mantay! ¡Uqshata mantay!

**pachiarulashaqshi nirakur.**

*Llamaba a gritos.*

“¡Una manta tiendan!, por favor,

¡Ichu tiendan!”,

*dando vuelcos ha dicho dice.*

48. Manarajshi nunás mayaptinshi,

**Manaraqshi nunash mayaptinshi.**

*Nadie dice escuchaba al zorro [Cuando la gente no escuchaba todavía].*

49. jara pampaman<sup>74</sup> charur chegtaipa chejtarun<sup>75</sup>.

**Kara pampaman charur chiqtaypa chiqtarun.**

*Ha caído en un pampa vacía, donde se hizo trizas trizas.*

0. Cainuymi<sup>76</sup> nunatugojguna ushian yanabagninguna cachariruptin.

**Kaynuymi nunatukuqkuna ushiyan**

**yanapaqninkuna kachariruptin**

*Así terminan aquellos que aparentan ser gente*

*cuando los que les prestan su ayuda los abandonan.*

<sup>71</sup> Tph 106; Ph. 40; y, Lat. 152: “muyuila”; asumo la semivocal de *Pacha Huarai* (2: 6).

<sup>72</sup> P2.6: “muyor”.

<sup>73</sup> PDO-Fq. 54: “chushita”.

<sup>74</sup> Lat. 152: “pampa man”.

<sup>75</sup> P2.6: “chegtarun”.

<sup>76</sup> Lat. 152: “Cainuimi”.

## El zorro, el cóndor<sup>77</sup> i el cernícalo

(*El fin de un fátuo*)

A un zorro *oletón* conocido como el perrito de toda boda, le dieron la noticia de que se preparaba una gran festividad<sup>78</sup> en el cielo, i en su porfiado empeño de husmear, se encaminó en busca de su amigo,<sup>79</sup> el cóndor, para que lo condujera allá.

Llegado que hubo a la madriguera de su compañero de rapiña, mui cortés i reverenciosamente le da los buenos días:<sup>80</sup>

–¡Compadre! ¡Pláceme saludarlo<sup>81</sup> i a su vez rogarle me lleve al cielo, adonde he sido invitado para tocar la guitarra en la gran fiesta.<sup>82</sup> |<sup>101</sup>|

El cóndor que le debía favores le contestó:

– Con muchísimo gusto le serviré de rocinante, pero usted me remunerará con dos llamitas tiernas, porque tan gordo como está usted debe pesar i sería capaz de hacerme echar los bofes.<sup>83</sup>

–No solamente dos, compadre, repuso el zorro, serán cuatro.<sup>84</sup>

Cerrado el convenio, el cóndor echóse a cuestras a su compadre, recomendándole se abracase<sup>85</sup>, bien i cogiera la vihuela<sup>86</sup> con los dientes. Emprendieron el vuelo dejando abajo árboles i cerros hasta perderse en las nubes.<sup>87</sup>

<sup>77</sup> *Tph.* 98 y *Lat.* 152: *condor*

<sup>78</sup> *P2:* 3; *Lat.* 152: “fiesta”.

<sup>79</sup> *Lat.* 152: “*en bus ca de su amigo*”; no ha marcado separación de palabra, luego de amigo, no hay coma. *PDO* no preserva la coma explicativa.

<sup>80</sup> *PDO-Fq.* 51: “le dice”. El texto continúa sin ninguna separación, resolvemos fijarlo como el diálogo. Esto mismo en *PDO* 157.

<sup>81</sup> *Tph.* 99; *Ph.* 33: “saludar lo”.

<sup>82</sup> *P2.3:* “he sido invitado para una festividad, à tocar la guitarra”. La versión quechua nomina al instrumento andino: el charango.

<sup>83</sup> Error tipográfico: *detsu* (*Ph.* 35); repongo: *usted* de *Tph.* (:101); *Lat.* 152: acusa abreviatura “U.” para “Usted”. *PDO-Fq.* 61, *PDO.* 157: elimina parte del texto: “usted debe pesar mucho”.

<sup>84</sup> *PDO-Fq.* 51; *PDO.* 157: “–No solamente dos, compadre, serán cuatro.”.

<sup>85</sup> *P2:* 3; *Tph.* 101; *Ph.* 35; y *Lat.* 152: *abracase*. Corresponde al castellano antiguo, **abracar**: “*abarcar*. tr.Am. (ceñir con los brazos) 2. Am. *abarcar*. (rodear).” (*RAE* 22<sup>a</sup> ed.), que bien puede leerse como “*abrazarse*”. *PDO-Fq.* 51; *PDO* 157: “*abrazase*”.

<sup>86</sup> Obsérvese en este caso, la distancia entre un nominación indígena y otra que proviene de los vínculos con la ciudad letrada. En el texto quechua se trata del charango (*charancuyta*; con su charango) no de la vihuela.

<sup>87</sup> *La Aurora de Tarma* 153 (17 de mayo 1906), no existe en la Biblioteca Municipal Adolfo Vienrich por lo que no se ha verificado lo que continúa en la versión en español.

Hendiendo ufanos los aires, llegaron a las puertas del cielo, que se abrieron a los golpes del zorro.

Sorprendióse el portero al encontrarse con semejantes huéspedes<sup>88</sup> en aquellos parajes, i preguntóles la causa de su presencia en ese lugar, a lo que repuso el zorro, ser un eximio músico, i haber<sup>89</sup> venido con el exclusivo objeto de alegrar a los espíritus. No dejó de hacerle gracia al viejo la peregrina ocurrencia i los invitó a que pasaran adelante.<sup>90</sup>

Conducidos ante el coro de los espíritus, el zorro principió a dejar oír los preludios de un *pasa-calle*,<sup>91</sup> lo que<sup>[103]</sup> hizo que los espíritus soltasen la risa a caquinos. Como en ninguna parte faltan bromistas, a uno de los tentadores, se le ocurrió emborrachar al músico. Entusiasmado éste con la buena chicha, la fiesta pasó de punto i el zorro borrachito, pierde su gravedad i comienza á zapatear<sup>92</sup> al son de la guitarra, entonando con voz meliflua la copla siguiente:

Arrímate *rechinante*  
para que pase el *llanque*,  
i tenga ancho campo  
adonde extender el poncho.

Ebrio el zorro, ponía oídos de mercader a las instancias del cóndor para regresar<sup>93</sup>, por lo que aburrido éste, i aproximándose la noche, levantó el vuelo<sup>94</sup> i se vino a tierra.

Al despertar el zorro se vió solo en esa inmensidad<sup>95</sup>, sin su querida vihuela, que se la habían hurtado; hambriento i sin una pluma de ave por rastro: en una palabra, abandonado de todo el mundo.<sup>96</sup> Acongojado i temeroso comenzó a llamar i dar gritos conmovedores; pero en vano. Recorría de arriba abajo, i de un lado a otro esas extensas praderas<sup>97</sup> sin ser viviente, a donde solo crecía paja.<sup>98 [105]</sup>

Desesperado, no pensando sino en la muerte, ¡I qué muerte! ¡De hambre! Se le ocurre que con la paja podría<sup>99</sup> fabricarse una gran sogá i descolgarse por ella.

<sup>88</sup> P2. 4: “sugetos”.

<sup>89</sup> P2. 4: “había”.

<sup>90</sup> Asumo la redacción de 1904 (P2:4). *Tph.* 101: “No dejó de hacerle gracia al viejo, la peregrina ocurrencia, *é invitólos* à que pasaran adelante”.

<sup>91</sup> *Pasacalle*: Baile andino, especialmente de la sierra central del Perú.

<sup>92</sup> *PDO-Fq.* 53, *PDO.* 159: “i el zorro, borrachito, comienzó a zapatear”.

<sup>93</sup> P2. 4: “venirse”; *PDO-Fq.*; *PDO.* 159: “regresar”.

<sup>94</sup> *PDO-Fq.* 53; *PDO.* 159: “por lo que aburrido éste, levantó el vuelo”.

<sup>95</sup> P2.4: “inmensa”.

<sup>96</sup> *Ibidem*: Los arreglos estilísticos llevan al editor a retirar giros de Vienrich, “hambriento i sin una pluma de ave por rastro: en una palabra, abandonado de todo el mundo”.

<sup>97</sup> P2.5: “inmensidad” por “extensas praderas”.

<sup>98</sup> P2.5 : “en esos extensos llanos abruptos donde solo crecía paja.”. *PDO-Fq.* 53, *PDO* 159: “en donde” por “á donde”.

<sup>99</sup> P2.5: “cuando de pronto se le ocurre que con la paja podía”.

Dicho i hecho; en poco tiempo torció un cable de inmensa longitud que estimó<sup>100</sup> suficiente para alcanzar tierra; ató un cabo al cerrojo de la puerta<sup>101</sup> i arrojó el resto, comenzando su peligroso descenso, alegre i satisfecho de haber encontrado el medio de salir con vida de ese desierto.<sup>102</sup>

A medio<sup>103</sup> camino tropezó con un cernícalo mui atrevido, que comenzó á revolotear a su rededor<sup>104</sup> rozándole el hocico con las alas i con tono petulante a interrogarle<sup>105</sup>:

–I compadre, ¿cómo le ha ido en la mansión celeste?

Infatuado el zorro de haber bailado en el cielo, con mucha prosa se le encara<sup>106</sup>:

–¿Desde cuando un rangalido como tú, un tan feo avechucho, puede ser compadre de un caballero?

Amostazado el cernícalo le responde á su vez<sup>107</sup>.

–No son caballeros aquí ni abajo, los ladrones de gallinas, hermanos del zorrillo pestífero. ¿Como puedes<sup>107</sup> tú nunca equiparar al que cruza libre<sup>108</sup> los aires con los que van al cielo a roer huesos?

Gruñó de rabia el zorro, lanzó su imprecación altamente denigrante para el *Quilish*<sup>109</sup>, que lleno de ira la arremetió con el cable á picotazos, i lo cortó;<sup>110</sup> mas el fatuo zorro á pesar de hallarse en peligro, seguía insultándole: ¡Nariz torcida! ¡Nariz de cuerno! ¡Cuidado con cortar la sogá!

No bien siente el zorro que la sogá se arranca i se hacía más vertiginoso su descenso, comenzó<sup>111</sup> a dar voces pidiendo le tuvieran misericordia i le tendieran paja o mantas para recibirlo i evitar se estrellase. Nadie escuchó,<sup>112</sup> i fue tan rápida su caída, que antes de que percibieran<sup>113</sup> sus alaridos estaba en tierra hecho añicos.

*Triste fin la de todos los presuntuosos i palanganas: suben en alas de la amistad i mueren aplastados si se les deja a su propia suerte!*

<sup>100</sup> Ibídem: “creyò”.

<sup>101</sup> No hay indicación de separación de sílaba: *puer ta*, puerta (*Ph.*.39; *Tph.*103).

<sup>102</sup> P2.5: “el medio *librarse* con vida.”.

<sup>103</sup> P2.5: “*Estando* á medio”.

<sup>104</sup> PDO-Fq.. 55: “a su *alrededor*”.

<sup>105</sup> P2.5: “le pregunta”.

<sup>106</sup> P2.5: “le responde”.

<sup>107</sup> P2.5: “se le encara:”.

<sup>108</sup> P2. 5: “equiparar à uno que cruza libre”

<sup>109</sup> P2.5: “cernícalo”.

<sup>110</sup> P2.5: “con el cable i à picotazos lo cortò”. PDO-Fq. 55 y PDO. 161: “con la *sogá*”.

<sup>111</sup> P2.6: “*que* comenzó”.

<sup>112</sup> P2.6: “estrellase; *pero* nadie escuchó”.

<sup>113</sup> P2.6: “apercibieran”.

### Apéndice 3:

## Textos incluidos y fotografías

<b>TEXTOS</b>		
1.	Decreto/ <i>Relativo á la extinción del tributo, y además deroga la mita</i> (Buenos Aires, 12 de marzo de 1813)	46-47
2.	Juan Montalvo/ <i>Los indios</i>	55
3.	<i>Atahualpa huañui</i>	79-80
4.	Mariano Melgar/ <i>Vuelve, que ya no puedo</i>	102-104
5.	Juan Wallparimachi Mayta/ <i>Munarikuway/ Ámame</i>	109-110
6.	<i>El pastorcito y la quena</i> , relato de Vicente Almorón Mamani; recogido por el autor (Cuzco 1997)	118-119
7.	<i>Manchay puytu</i> , versión de Daniel Cotari	119-120
8.	<i>Manchaypuito</i> , publicada por Acisclo Villarán (1873)	130-131
9.	<i>Manchaypuito ó el yaraví de “La Quena”</i> / Original quichua. (1878)	131-132
10.	<i>Manchai puitu</i> / La gruta del horror, recogido por Ernst W. Middendorf (1891)	137-138
11.	<i>Manchay puytu</i> recogido por Teófilo Vargas (1915) y difundido por Jesús Lara	138-139
12.	<i>Colque Pucara</i> , cantado Catalina Guacayllamo e informado por Francisca Cochaquilla (12 marzo 1657)	156
13.	<i>Caylla llapi</i> , informado por Blas Valera y publicado por Inca Garcilaso de la Vega (1609)	158

14.	<i>Çúmac ñusta</i> , informado por Blas Valera y publicado por Inca Garcilaso de la Vega (1609)	158
15.	Icma/ La Viuda (1773, 1874, 1905)	214-216
16.	“ <i>Ñuqa wakcha</i> ” (recogido en Jauja y publicado en 1905)	219
17.	“ <i>Ama urpillai wakankichu</i> ” (recogido en Huancayo y publicado en 1905)	220
18.	“ <i>¡Ay, ayayay, ayayay!</i> ” (recogido en Huancayo y publicado en 1905)	221
19.	<i>Una viuda que fue feliz</i> contado Martín (Araqueda, Cajatambo), recogido por Gabriel Ponce (1987)	232
20.	<i>El zorro y el cóndor</i> , recogido por Guillermo Gil Iparraguirre, en Túcume (2003).	282
21.	<i>El relato de Q'ero</i> , “Informe de don Isidro (Isirro) Apasa Waman, de 35 años (edad estimada).	297-298
22.	<i>Zorro haragán</i> , contado por Julia Lastenia Sangay A., 65 años, de Cashapampa, Cajamarca (1992)	314

### FOTOGRAFIAS

1	Fiesta. Uaricza, arauí del Inga (Huaman Poma de Ayala)	171
2	Adolfo Vienrich/ <i>Tarmap Pacha Huaray</i> (Portada del periódico La Aurora de Tarma, 1905).	196
3	Adolfo Vienrich/ <i>Tarmap Pacha Huaray</i> (Portada, ej. Biblioteca Central Pedro Zulen Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1905).	197
4	Adolfo Vienrich/ <i>Tarmap Pacha Huaray</i> (Portada, ej. de Joaquín Ferrer Broncano, que repite la ed. del ej. Biblioteca Nacional, 1905).	199
5	Adolfo Vienrich/ <i>Tarmap Pacha Huaray</i> (Tapa, ej. de Joaquín Ferrer Broncano, 1906).	199
6	Retablo de Silvestre Ataucusi Flores (Ayacucho, 200)	281